IOANA BOT
SEMNE DE CARTE
Editura Limes
Cluj-Napoca
2003
SEMNE DE CARTE
Sumar
Prefaţă
Literatura Europei unite: probleme, proiecte, patrimoniu…
Paradoxurile istoriei, între politică şi literatură
Pentru o nouă istorie literară
Privirea celuilalt
Literatura exilului, în paradigme şi parabole
Ficţiunile criticii
Între decalog şi mărturisire
Aşteptându-l pe Ion Bogdan Lefter
Autoportretul criticului ca Arahne
Magia temelor secunde
Publicistica eminesciană, într-o lectură necesară
Sufletele pisicii
Nelinişti
Întrebările esenţiale
Erotica, eroica, esopica
Sunt nenţelese literele vremii
Oricât ai adânci semnul lor şters?
Suntem plecaţi sub greul anatemii
De-a nu afla nimic în vecinic mers?
Suntem numai spre a da viaţă problemei.
S-o dezlegàm nu-i chip în univers?
Şi orice loc şi orice timp, oriunde.
Aceleaşi vecinice-ntrebàri ascunde?
(Mihai Eminescu, *O –nţelepciune, ai aripi de ceară*!)
Prefaţă

Un adagiu celebru al culturii româneşti vrea ca sàrmanul cronicar să fie, prin definiţia posturii sale, „subt vremi", supus trecerii şi spaimelor unui cotidian mereu îngrozitor, neînstare de a privi ansamblul, scriind întotdeauna detaliile unei istorii trăite *şi* de el însuşi, o istorie din care face parte, pe care nu o poate nici stăpâni şi

nici ordona, càreia nu izbuteşte, aşadar, să îi dea un sens. Condiţia cronicarului literar nu este prin nimic diferită de cea generică. „Cu zilele a mânà", cronicarul scrie despre cărţi abia apărute, încearcà pariuri cu o posteritate dificilà (pentru că – încà inexistentà), iar marele sau triumf poate fi doar acela *de a face istorie literarà* – scriind.

Eseurile reunite în această carte s-au născut, în primele lor versiuni, ca reflecţii critice ale cronicarului ce eram. Le-am reluat după trecerea câtorva ani, dezvoltând şi acordând mai mult spaţiu comentariilor de istorie literarà pe care apariţia anumitor cărţi, într-un anumit moment şi în definite circumstanţe, le încurajează. Dacă avantajul cronicarului literar este de a scrie în fierbinţeala momentului, despre cărţi abia ieşite de sub teasc, acela al istoricului literar este de a reveni de la o „bunà distanţà", de a relua comentariul, deschizând întotdeauna o reflecţie eticà. Desigur, asemenea avantaje sunt ambigui şi fiecare tip de comentariu riscă, asumà, deschide porţile lumii càtre interioritatea subiectului comentator… Dar – dacă admitem, principial – că toate cărţile sunt semne ale vremurilor în care au fost scrise, că indiferent de subiectul despre care pretind a vorbi, ele, aceste volume, dau seamà despre un timp şi despre un context, cum să nu fie istoricul literar interesat de a le reciti pentru a circumscrie, pe baza lor, o simptomatologie a unei epoci? Semne de carte, semne ale vremurilor, textele reunite aici cautà să schiţeze, din perspectiva istoricului literar, o asemenea simptomatologie a ultimului deceniu, „de libertate", al culturii româneşti.

M-au interesat, de aceea, cărţile care îmi permiteau reconstituirea climatului unei epoci, esenţiale în definirea şi înţelegerea evoluţiei literaturii noastre actuale. Eseurile readuc în discuţie câteva cărţi „simptomatice", pentru a întemeia în lectura lor excursuri despre adevărate toposuri ale discursului critic românesc: despre margine şi centru, despre legitimarea culturii româneşti prin revenedicările europenităţii, dar şi despre legitimarea europenităţii culturale la ora unificàrii europene, despre relaţia dintre politicà şi literaturà, dintre ideologie şi critica literarà, despre recuperàrile necesare: literatura exilului, critica literarà a exilului, perspectiva specialiştilor stràini asupra istoriei noastre literare… Probà a faptului că fiecare lecturà – şi fiecare interpretare – este determinatà de contextul în care se scrie, stau recitirile unor autori canonici ai literaturii române, în contextul liber de „după 1989" sau în spaţiul

liber al exilului: cum se vàd ei, clasicii, în atari contexte interpretante noi? Cine îi vede? Şi, mai ales, de ce îi vede astfel – ce semne ale vremilor se pot citi în analiza noilor discursuri critice? De la semnele echilibratei reveniri la metodele ştiinţelor literaturii, la semnele bolilor care continuà să mistuie spiritul românesc şi dincoace de marginea lui 1989, càrţile depun màrturie – iar istoricul literar trebuie să ţinà cont de această màrturie pentru a scrie istoria literarà, plasându-se în interiorul discursului şi ordonându-l, după ce criticul literar l-a clàdit. Ca o mişcare în doi timpi, ca fluxul şi refluxul unei inimi ritmând viaţa literarà a epocilor – şi succesiunea epocilor înseşi – critica şi istoria literarà se determinà şi se generează reciproc. Cartea de faţà propune, aşadar, şi o reflecţie implicità asupra acestui raport fragil, dar ireductibil, între două moduri complementare de a scrie.

Este domeniul criticii şi istoriei literare mai supus semnelor timpului decât altele, mai vulnerabil, mai ameninţat de maladiile spiritului? Am pus „semne de carte", citind, acolo unde càrţile expuneau cu precàdere criza actualà a ştiinţelor literare, o comentau şi o deschideau, benefic, spre noi perspective. Cu convingerea că suntem parte a unor vremuri de noi întemeieri, dar şi cu resemnarea de a şi că, dintotdeauna, criticului român i-au plàcut momentele fondatoare, şi discursul lor asertiv, monologic, iar nu cele „din ziua a doua", dialogice, secunde, lipsite de magia utopicului logos divin. Există o vocaţie demitizantà a criticului literar postmodern? Sau ea nu constituie decât un reflex al destinului hermeneutului, care este de a desface miturile cu „privirea-i scrutàtoare", în eternitate…? Màrturisim a ne fi làsat cu plàcere prinşi în această plasă a relaţiei comentatoare participative (din care, oricum, este convingerea noastră că nu am fi putut ieşi niciodată deplin), càutând şi punând „semne" la lecturà, acolo unde ceea ce citeam ne permitea să deschidem dezbaterea criticà spre redefinirea obiectului şi metodelor istoriei literare, a felului cum se scrie istorie literarà şi a felului cum istoria se întoarce în câmpul literaturii, în cultura românească a anilor din urmà, după fericita şi suferitoarea noastră „càdere în istorie"…

În ce mà priveşte, sunt conştientà că imaginea întoarsà nouă de o asemenea imaginarà oglindà nu este întotdeauna comodà şi nici reconfortantà. Dar caracteristicà spiritului dintotdeauna ràmâne interogaţia, îndoiala, „necredinţa": în postura înţeleptului, comentatorul de literaturà are „aripi de cearà"; el ajunge să ştie sensul

vremurilor pe care le scrie, dar nu se poate ridica deasupra lor şi acesta este unul dintre paradoxurile care îi întemeiază poziţia: toate spaţiile şi toate epocile sunt „imaginare" pentru el, el nu ajunge niciodată la realitate în mod direct, ci o citeşte – şi lectura este singura formă de cunoaştere posibilă, oblică, imperfectă, mediată de cărţile care îi dau, lui, semne pentru a înţelege realitatea. Comentatorul de literatură există exclusiv în spaţiul acesta de oblicitate, de intermediere.

Tema secundă a cărţii de faţă priveşte tocmai figura subiectului interpretant, a cronicarului literar aflat „subt vremi", ca şi a istoricului literar, exilat mereu în postura Casandrei mititce. Pusă sub raturà de imperativele retoricii, subiectivitatea fiecăruia din noi rămâne acolo, palimpsestic desenată în textul pe care îl scriem (şi în dicţiunea cu care citim ceea ce au scris alţii); fiecare comentator se află ascuns în zidul orb – al propriei sale orbiri teoretice. Dar aceasta este singura postură îngăduită lui.

3 noiembrie 2003

Ioana BOT

Literatura Europei unite: *probleme*, *proiecte*, *patrimoniu*…

Era de aşteptat ca, în efortul de a-şi crea instituţii, legi şi legitimităţi, Europa unită să ajungă la literatură. Simbolic, faptul se întâmplă tocmai în pragul celui de-al treilea mileniu, hazardul calendarului investind cu un plus de solemnitate noile rânduieli. Noua Europă nu creează (cel puţin deocamdată) o nouă literatură (ceea ce ar fi, pentru moment măcar, imposibil), ci o reciteşte pe cea „veche" din perspectiva noilor stări de fapt şi – mai ales – a noilor mize, „jocuri cu mai multe strategii" etc. Mizele acestea nu sunt, evident, nici în primul, nici în al doilea rând, literare. Europa unită trezeşte şi educă în cetăţenii ei o nouă responsabilitate civică: fenomen firesc. Cum la fel de firesc este, probabil, să asistăm, în consecinţă, şi la înmulţirea luărilor de poziţie pe teme precum „rolul poetului în Europa unită", sau „scriitorul şi *acquis*-ul comunitar", sau… Ca întotdeauna, scriitorii sunt conştiinţe ale epocii lor; de data aceasta, ei ajung să îşi joace mai evident rolul de *poeta vates*, un rol riscat, situat la marginea utopiei. Repetând, astfel, în chip esenţial, experienţa începută în Europa Luminilor şi-a revoluţiilor – o Europă care se visa, la fel, unită, confederată, puternică şi armonioasă. Dar nu despre frumuseţea tragică a utopiilor este vorba în cele ce urmează. Spuneam toate

acestea pentru a justifica de ce neîncrederea noastră în „angajarea europeană" a scriitorilor momentului se înrădăcinează mai degrabă în resemnarea pe care ţi-o dau lecţiile istoriei literare dintotdeauna, şi nu neapărat în experienţa amară a angajării literare, trăită de cultura română în perioada dictaturilor secolului douăzeci. Nu despre cazul românesc particular este vorba (deşi experienţa lui se poate extinde a surpa a jumătate din „bătrânul continent", tocmai acea jumătate a cărei integrare europeană este, acum, din varii motive, problematică!), ci despre liniile generale de evoluţie a raportului dintre scriitor şi societate. În obiectivarea căruia, astăzi, instituţiile europene, ca şi scriitorii participanţi la edificarea lor, ar trebui – este convingerea noastră definitivă – să asigure libertatea interioară absolută a noului spaţiu cultural, înainte de a veghea la comuniunea („europeană") dintr-însul. Sunt valorile spirituale ale fiecărui participant comunitar libere a se manifesta în Europa unită? Dacă da, celelalte lucruri, structurile, legile, angajările contextual necesare, toate vor veni de la sine, ca nişte garanţii *sine qua non* ale acestei libertăţi dintâi. Iar, dacă tot ne aflăm pe un prag cronologic sumativ, de unde pledăm pentru revizitarea înţelepciunii clasicilor, îmi vin în minte consideraţiile lui T.S. Eliot, despre *Funcţia socială a poeziei*: „… dacă, socotind că poezia are o «funcţie socială» pentru toţi cei care vorbesc limba poetului, indiferent dacă au auzit de el sau nu, am dreptate, atunci înseamnă că pentru fiecare popor european este important ca celelalte să aibă o poezie proprie în continuare. Nu pot citi poezie norvegiană, dar dacă mi s-ar spune că în limba norvegiană nu se mai scrie poezie, m-aş simţi alarmat, şi nu numai din compasiune generoasă. As considera faptul acesta ca un focar de infecţie care s-ar putea eventual întinde asupra întregului continent; începutul unui declin care ar însemna că ar fi posibil ca oamenii de pretutindeni să înceteze să mai aibă capacitatea de a exprima şi, prin urmare, de a simţi emoţiile unei fiinţe civilizate. Desigur, aşa ceva nu este exclus. /…/ Totodată este posibil ca sentimentul poetic şi sentimentele care reprezintă materialul poeziei să dispară de pretutindeni: fapt care poate ar facilita acea unificare a lumii pe care unii o consideră de dorit ca un scop în sine".

Acum mai bine de o jumătate de secol, intuiţia lui T.S. Eliot era impresionant de corectă. Recitită astăzi, ea ne spune totodată că poetului „angajat" (fie şi dacă angajarea lui nu se concretizează decât într-o reflecţie generală asupra funcţiilor artei) i se potriveşte mai

degrabă rolul Casandrei, decât acela de poet al cetăţii, conducător de conştiinţe pe mişcătoarele valuri ale istoriei… Dar, în subsidiar, reflecţia lui T.S. Eliot pledează şi pentru o înţeleaptă gestiune a patrimoniului lingvistic şi literar al umanităţii. O gestiune care nu este întotdeauna convergentă unor programe unificatoare – şi este evident că asigurarea libertăţii neîngrădite, primordiale, protejate, a tuturor limbilor şi a tuturor culturilor, este un principiu ce dă deja de furcă instituţiilor „agrementate". Reformulată, interogaţia majoră a lui Hölderlin, ar suna astăzi: „… la ce bun poeţii în Europa unită?" şi ea ar da, probabil, glas celor mai grave nelinişti ale noastre.

…Dar ea s-ar traduce, mai întâi, printr-un „*care* sunt poeţii…?". Nu e nici absurd, nici ilogic să ne întrebăm asta. Este mai simplu decât atât. Dacă valorile culturii europene se afirmă şi se susţin în numele unor tradiţii, întrebarea vizează constituirea, protejarea şi promovarea unui corpus al tradiţiilor respective. Ceea ce, în limba „noveuropeană", „de bumbac", a documentelor oficiale ale U.E., se numeşte, deja, „gestiunea patrimoniului comun" şi „prezervarea excepţiei culturale". Şi, cum spuneam, în chip firesc, la finele ultimului deceniu, problemele patrimoniale ale noii Europe au ajuns (şi) la literatură. Faţă cu acestea, reunirea, acceptarea, publicarea unui corpus relevant (exhaustivitatea fiind aici imposibilă) este o acţiune cu valoare de instituţionalizare, „canonizantă" chiar. Prima tentativă, recent încheiată, aparţine unui colectiv de profesori universitari şi cercetători francofoni, sub direcţia lui Jean-Calude Polet (profesor la Universitatea Notredame de la Paix din Namur, respectiv la Universitatea Catolică din Louvain), care au încheiat în anul 2000 publicarea unui corpus, în 12 volume de aproximativ 700 de pagini fiecare (sunt, de fapt, cincisprezece, întrucât există volumele 4 a şi b, la şi b, şi un volum de *Index general*), intitulat cum nu se poate mai explicit, *Patrimoiu literar european*. *Antologie în limba franceză*. O carte minunată, prin uriaşa reunire pe care o produce, prin revelarea problemelor „patrimoniale", prin ceea ce spune în paratextele-i programatice, ca şi prin ceea ce lasă să se înţeleagă. Una dintre acele lecturi care încurajează la reflecţie chiar împotriva propriei substanţe. Proiectul a fost subvenţionat de Academia Regală Suedeză de Litere, Istorie şi Antichităţi, de Academia Suedeză, de Fundaţia Calouste Gulbenkian (Lisabona), de Comunitatea Franceză din Belgia (prin intermediul Acţiunilor de Cercetare Concertate, A.R.C.), de granturi de cercetare ale universităţilor

francofone cuprinse în realizarea anumitor etape ale proiectului, iar publicarea lui (la de Boeck Université, Bruxelles) s-a întins pe o perioadă cuprinsă între 1992 şi 2000. Claude Pichois (Universitatea Paris III, Universitatea Vanderbilt din Nashville) semnează prefaţa generică a antologiei (repetată în deschiderea majorităţii volumelor, ea are o construcţie modulară, încât conţinutul îi variază uşor de la o ocurenţă la alta, potrivit epocii la care se referă). Daniel Poiron (Universitatea Yale), respectiv Jacques-Philippe Saint-Gerand (Universitatea Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II) scriu alte două „cuvinte înainte" particulare, pentru volumele 5, respectiv la.

Patrimoniu literar european reprezintă, înainte de toate, rezultatul unei „aventuri canonice", şi ne oferă proba vie a faptului că orice canon este un fapt instituţional, canonul „european" – într-o mai mare măsură decât altele, datorită ancorării sale contextual-politice. Cred că pot să ghicesc nerăbdarea cititorilor: lista! lista! câţi sunt şi care sunt scriitorii acceptaţi în acest *Patrimoniu*? Mai întâi, aş observa prudenţa binevenită cu care autorii au lăsat substantivul-cheie, din titlu, nedefinit: nu „patrimoniul literar european", absolut şi definitiv, ci „patrimoniu", variantă posibilă (şi, de ce nu, abdicare principială, înţeleaptă, de la voinţa unificatoare cu care vor să ne obişnuiască legiuitorii Europei unite). Apoi, o altă prudenţă elocventă: autorii nu indică nici în Index, nici în vreun alt paratext al seriei, numărul autorilor inventariaţi, nici totalul, nici distribuţia lor procentuală pe arii lingvistice (acest din urmă criteriu este preferat, în schimb, celui „naţional", al presupuselor frontiere politice, în realizarea tuturor indexurilor). Fragmentele antologate sunt numerotate începând de la 1 în fiecare volum. Nu mă îndoiesc că se vor găsi minuţioşii contabili care să suplinească aceste „lipsuri" (sau că o ediţie pe CD-rom a *Patrimoniului* nu va mai scăpa respectivei constrângeri); dar, deocamdată, citesc într-însele o programatică sustragere de la proporţionalităţile restrictive ale matematicilor simple. Tot astfel cum prezentarea cronologică a autorilor şi a textelor, scurtele texte introductive ce preced fiecare nou autor antologat, toate acestea se refuză unor judecăţi de valoare, ca şi unor axiologii absolute. Ca într-un parcurs presărat cu interdicţii, niciun scriitor nu este situat ierarhic, în comentariul critic însoţitor, mai presus sau mai prejos decât un altul, ci este plasat exclusiv într-un context de istorie literară şi de curente estetice. Cititorul doritor de „înţelepciuni de-a gata" are

de ce să se simtă dezamăgit, rătăcindu-se într-un peisaj de o extremă diversitate, unde nu e nimeni să îi conducă paşii judecând în locul lui. Este o primă, bună, lecţie despre libertate. Şi despre diversitatea internă a canonului ca „fapt instituţional"; în termenii lui Paul Cornea, „înţeles ca un «fapt instituţional», ca un consens majoritar asupra aprecierii ce trebuie dată unei populaţii de scriitori, «canonul» nu se reduce câtuşi de puţin la o listă; este vorba, de fapt, de un corpus ierarhizat, foarte eterogen, unde alături de marii maeştri se află autori abia ieşiţi din umbră, cu un destin incert în durata lungă. Între ocupanţii diferitelor poziţii, foarte inegale, se ţes relaţii complexe, de interferenţă, de contiguitate, de alternativitate, astfel încât fiecare mişcare într-un loc riscă să se propage în toate direcţiile" (*Genèse du canon et mécanismes de tri*, în „Euresis", 1997 – 1998, p. 27) …O pânză diversă, uriaşă, un alt fel de hartă a Europei, care se supune cu inteligenţă nevoii de accesibilitate a canonului în general, ca şi imperativelor socio-politice ale epocii noastre. Care le răspunde chiar, participând cu o intervenţie „grea" (la propriu, ca şi la figurat) în dezbaterile legate de legitimarea instituţiilor noului proiect european. Desigur, ca orice canonizare curriculară, şi aceasta este rezultatul unor negocieri, al unor selecţii administrative, instituţionale, despre care conţinutul volumelor nu mărturiseşte decât implicit. Raţiunile explicite ale selecţiei nu invocă decât criteriile generale ale valorii şi reprezentativităţii triple: 1. lingvistice (dificil de păstrat în traducerea franceză a fragmentelor antologate, adesea, dar autorii îşi asumă acest risc, compensându-l printr-un programatic elogiu al limbii franceze – alt răspuns, acesta, într-o altă dezbatere neo-comunitară…), 2. culturale, 3. istorice. *Patrimoniu literar european* este o operă de istorici literari şi de traducători (francofoni), nu de critici sau de exegeţi, deşi se întemeiază implicit pe studiul acestora din urmă.

Paratextele însoţitoare (foarte importante pentru a ne ajuta să înţelegem sensurile proiectului) nu sunt lipsite de accente triumfaliste, dincolo de care se află, uşor de descifrat, răspunsuri posibile la temele dezbaterilor politice actuale. Programatic, „prezenta antologie îşi propune să prezinte tuturor celor care citesc în franceză o sumă de texte răspunzând unei ambiţii" (vol. 3, p. VII), şi anume: „Patrimoniul european este pe cât de bogat, pe atât de variat. Dar marile texte ale literaturilor Europei constituie cea mai explicită recapitulare a acestui fapt. În pragul celui de-al treilea mileniu al erei sale, Europa, dornică să

îşi asume responsabilităţile propriei culturi, pe care istoria ultimelor două veacuri a răspândit-o în lumea întreagă, trebuie să procure generaţiilor noi un ansamblu coerent de valori care o ilustrează şi o constituie" (*ibid*.). Ceea ce coordonatorii monumentului reuşesc cu măiestrie să stăpânească, de la un capăt la altul al demersului, este coerenţa lui principială, singura coloană vertebrală a unui corpus atât de divers, de fidel istoric şi de infidel lingvistic (traducerile sunt foarte aplicate, extrem de subtile, chiar – comparative, oferind mai multe versiuni franceze ale aceluiaşi text, dar nu sunt decât traduceri, *hélas*!). Potrivit lui Jean-Claude Polet, „*Patrimoniu literar european* se constituie deopotrivă împotriva tendinţei specializante, ca şi a excesului sintetic. Natura sa de antologie erudită îi asigură această cale de mijloc. Într-adevăr, colecţia antologică, departe de a închide, deschide: logica diferenţei şi a singularităţii, a fragmentului şi a coincidenţei, care prezidează asupra esteticii sale, produce regrupări semnificative dar arbitrare, pe care trebuie să le contrabalanseze, desigur, nu un conformism al istoriei literare, căruia prea multe antologii îi sunt tributare, ci stăpânirea vastă şi erudită a materiei. Punând împreună selecţia multiplă (a autorilor, a traducătorilor, a extraselor şi a comentariilor) cu necesitatea savantă (colaboratori specialişti, orientări bibliografice, note despre traducători), *Patrimoniu literar european* speră să echilibreze pretenţiile scopului prin soliditatea mijloacelor" (vol. 5, p. XVI).

Principala problemă a antologiei coincide în chip semnificativ cu principalul ei scop şi se referă la europenitatea – ca dimensiune esenţială, circumscrisă – a corpusului. Programatic, din nou, voinţa de demonstrare a europenităţii există: „*Patrimoniu literar european* înţelege /…/ să rămână o antologie *europeană* şi să nu juxtapună nişte antologii particulare. Redundanţele, de la o literatură la alta, au fost astfel sistematic evitate; cu regularitate, totuşi, vom vedea semnalată amploarea pe care au primit-o, în întreaga Europă, temele comune, inspiraţiile unificatoare, semne că referinţe împărtăşite *dintotdeauna* au făurit o mentalitate comună, un consens asupra valorilor esenţiale şi o coeziune dinamică" (vol. 7, p. IX). Scopul dorit de autorii *Patrimoniului literar european* este, aşadar, de a reprezenta „în mod semnificativ şi, prin forţa lucrurilor, selectiv, originalităţile şi specificităţile literare" (*ibid*.). În bătaia lungă a celor douăsprezece (cincisprezece) volume, diversitatea şi particularităţile ariilor

cultural-lingvistice se puteau dovedi dificil, dacă nu imposibil, de gestionat. Ceea ce nu reprezintă decât o „punere în abis" (sau o alegorie *ad hoc*) a dificultăţilor generale de gestionare a proiectului european în ansamblul său. Şi sugerează specificitatea fundamentală – întemeietoare, adică – a Europei însăşi, ca spaţiu cultural, ca şi construcţie identitară. Abordând dintr-o perspectivă ceva mai specializată, dar şi mai predispusă spre alegorizări exemplare, problematica identităţii europene, Umberto Eco identifica, în *Căutarea limbii perfecte în cultura europeană*, europenitatea în această conştiinţă a diversităţii ireductibile (lingvistice, culturale, de mentalităţi), o conştiinţă (auto) reflexivă, determinând o asumare fundamentală a imperfecţiunii „postbabelice" ca sursă de afirmare identitar-culturală. Perspectiva se potriveşte, cred, foarte bine, şi întreprinderii în discuţie. Ea vine să justifice – înalt – şi să absolve problemele legate de „pierderile în traducere" ale fragmentelor antologate, mai mult – fragmentarismul însuşi, care alătură, în fapt, două paragrafe din *Letopiseţul* lui Miron Costin, de (să zicem) şase pagini din *în căutarea timpului pierdut*. „Europa" este toate acestea, vom spune, deşi „Europa" nu este şi (sperăm) nu va fi niciodată *numai* acestea, nu va fi doar simpla lor însumare.

Patrimoniu literar european pledează apoi, implicit, pentru o Europă a limbilor, iar nu a naţiunilor (ceea ce este absolut convergent proiectului politic al U.E.), chiar dacă o face în numele unei coerenţe metodologice. Nu putem să nu observăm reflexul subtil ce transferă, retroactiv, coerenţa metodei asupra obiectului astfel investigat şi constituit. Perspectiva critică dintr-un paratext precum cel ce urmează nu e lipsită de o orientare „instituţională": „În operele de istorie ale diferitelor literaturi europene, noţiunea şi realitatea Europei rămân încă, cel mai adesea, implicite, sau chiar pur şi simplu virtuale. Începând cu Reforma, şi mai ales cu Revoluţia franceză, naţiunile şi statele moderne, în numele consistenţei lor proprii şi în serviciul pretenţiilor lor universale, şi-au apropiat, cu mai multă sau mai puţină exclusivitate, tot ceea ce afinităţile lor puteau spera în materie de rădăcini, tot ceea ce voinţa lor de a aduna şi de a se extinde puteau revendica în materie de moşteniri şi de înrudiri. Ceea ce a determinat – şi ceea ce continuă să determine – faptul că, puţin câte puţin, dar tot mai mult, s-au născut atâtea istorii literare câte naţiuni sau state europene există. O asemenea diviziune, legitimă câtă vreme restituie

complexităţile interne şi mediază schimburile, nu a evitat nici pe departe diseminarea, izolarea, ignoranţa sau emfazele micimii…” (vol. 7, p. IX). Este, aceasta, alături de altele, o învăţătură pe care – avertizează moralist Claude Pichois – „nu trebuie să o uităm într-un moment când Europa se descompune pentru – sperăm – a se recompune” (vol. 4 a, p. V), pentru că „În momentul când se constituie Europa, trebuia să se arate faptul că aceasta nu se sprijină exclusiv pe baze tehnice, economice sau financiare, că ea avea un suflet a cărui expresie erau operele literare. E un lucru foarte frumos că această expresie a fost concepută şi realizată în franceză, de către un umanist şi un editor care sunt amândoi de naţionalitate belgiană. Avem motive să sperăm că acest patrimoniu îşi va găsi alte expresii, profitând de această primă şi atât de remarcabilă experienţă, ce conţine deopotrivă o istorie şi o enciclopedie literare ale Europei, şi, prin alegerea limbii, o istorie a traducerii” (Claude Pichois, în vol. XII, p. V).

Admirabilă este, apoi, gestiunea structurii istorico-geografice a textelor incluse în antologie: criteriile selecţiei şi ale prezentării se modifică (potrivit avertismentelor din paratexte) odată cu trecerea secolelor, cu modificarea realităţilor europene. Astfel concepută, succesiunea volumelor este următoarea: *1. Tradiţiile iudaice şi creştine*; *2. Moştenirea greacă şi latină*; *3. Rădăcinile celtice şi germanice*; *4.a. – 4.b. Evul Mediu de la Ural la Atlantic*; *5. Primele mutaţii, de la Petrarca la Chaucer (1304 – 1400)*; *6. Premizele Umanismului (1400 – 1515)*; *7. Stabilirea genurilor şi întoarcerea tragicului (1515 – 1616)*; *8. Ivirea echilibrului european (1616 – 1720)*; *9. Luminile, din Occident până în Orient (1720 – 1778)*; *10. Gestaţia Romantismului (1778 – 1832)*; *11.a. Renaşteri naţionale şi conştiinţă universală (Romantisme triumfătoare, 1832 – 1885)*, *11.b. Renaşteri naţionale şi conştiinţă universală (Romantisme reflexive, 1832 – 1885)*; *12. Globalizarea Europei (1885 – 1922)*.

În acest ansamblu, limba română are parte de un tratament apreciabil: la o repede comparaţie (fără alte contabilizări), „suntem” reprezentaţi cam cât bulgara, arabă, sârba, aramaica, croata, dar mai puţin decât daneza, scoţiana, georgiana, gaelica sau finlandeza. Sunt antologaţi: *Cronica de la Bistriţa*, Filotei Monahul şi *Pripelile* sale, Grigore Ţamblac, Neagoe Basarab, Macarie, Nicolae Milescu, Miron Costin, Dimitrie Cantemir şi stolnicul Cantacuzino; Ion Budai Deleanu, Costache Negruzzi, Ion Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Ion

Creangă, Mihai Eminescu, Vasile Alecsandri şi I.L. Caragiale. Prezentările fiecărui autor – generoase, în economia volumelor – suplinesc pierderile de neocolit ale traducerilor şi fragmentarismul textelor selectate. Putem presupune criteriile selecţiei ca şi eventualele negocieri între coordonatorii europeni şi „partea română", dar atât. Autorii prezentărilor, Mircea Anghelescu, Mihai Moraru, Cătălina Velculescu, Elvira Sorohan, Liviu Leonte, Grigore Tugui, Daniel Dimitriu şi Dan Mănucă, ca profesionişti ce sunt, aplică bine strategia maximumului de informaţie în minimum de spaţiu. Sigur că putem exprima, din varii pricini, mândrii naţionale frustrate, dar – în fond – avem de ales între a clasifica asemenea frustrări la capitolul toposului revendicativ „noi *versus* Europa", sau a accepta „regulile jocului" – şi a reflecta asupra lor. Bucurându-ne că suntem acolo, că proiectul recunoaşte apartenenţa limbii române la un *Patrimoniu literar european*.

…O realitate de la care discuţia poate reîncepe, pe axele schiţate anterior. Pentru că, de la limitele geografice ale Uralilor, la reprezentarea efectivă, în ansamblul antologiei, a tuturor idiomurilor europene de cultură, de la spaţiul enorm acordat celor cincizeci de ani ai Luminilor la „Globalizarea" din titlul ultimului volum, de la orientarea explicit procreştină (catolică) a *Prefeţei* lui Claude Pichois din deschiderea primului volum, la *Cuvântul înainte* semnat, pentru volumul 11.a., de J. Ph. Saint-Gérard (şi care se constituie într-o nouă, epocală, „Apărare a limbii franceze", rostită cu aplomb dinaintea unei Europe – nu-i aşa? – a tuturor limbilor…), *Patrimoniu literar european* şi „proiect unitar european" converg sub ochii i noştri, într-o construcţie autoritară prin prestanţă, prin substanţă şi prin fermitatea voinţei de instituţionalizare. Coordonatorul alege drept margine superioară anul 1922, „care este totodată cel al întemeierii Rusiei sovietice şi al morţii lui Proust /*n.n. I.B.*: *nimic mai alegorizabil* decât *coincidenţele istoriei*! /. /…/ Dar cele două treimi ale secolului XX au un caracter care le face diferite de secolele precedente. Patrimoniul încetează de a mai fi pur european: el devine american şi extrem-oriental. Cultura occidentală, conferind acestui ultim cuvânt sensul cel mai comprehensiv, de la Atlantic la Ural, trebuie să ţină cont de globalizare, prezentă deja în volumul al doisprezecelea, unde rămâne totuşi înscrisă în cadrul european. Globalizare: să nu fim pesimişti până într-atât încât să credem că avem a ne teme de ea,

pentru cultura noastră europeană" (Claude Pichois, în finalul prefeţei la ultimul volum). Dar – intelectuali europeni ce suntem, definindu-ne prin neliniști, proferând discursuri de Casandre, „clasă lamentândă" (cu fericita expresie propusă de Wolf Lepenies, în *Ascensa e declino degli intelettuali*, Bari, Laterza, 1992) – nu putem privi nici antologia de faţă, nici proiectul general căruia i se subsumează, altfel decât cu o admiraţie în care se amestecă teama. Este, credem, o reacţie la fel de „europeană" ca şi întreaga problematică dezbătută. Mai mult – este singura reacţie menită a ne prezerva, înainte de a accepta (sau nu) orice angajări civice, europenitatea în discuţie.

Paradoxurile istoriei, *între politică şi literatură*

Alături de la *modernité à l'Est* (Piteşti, Paralela 45, 1999), respectiv de *Paradoxul român* (Univers, Bucureşti, 1998), *Identitate în ruptură* (Univers, Bucureşti, 2000) întregeşte fericit seria eseurilor consacrate de Sorin Alexandrescu literaturii române de la 1848 încoace, oferind o viziune de o coerenţă şi o subtilitate aparte, care dau, alături de rigoarea analitică şi de plăcerea riscată a afirmării subiectului interpretant, timbrul inconfundabil al acestei voci critice. Ca şi în cazul precedentelor volume, ceea ce fascinează cititorul la prima lectură este eleganţa eseului, firescul recursului la metaforă – chiar, la alegorie – şi agilitatea (auto) ironică a scriiturii. Toate – servind deconstruirii unor fenomene de istorie literară sau culturală cărora analizele lui Sorin Alexandrescu le dezvăluie paradoxurile, articulaţiile ce se refuză clasificărilor consacrate, detaliile care scapă seriilor mari sau naraţiunilor majore – şi pe care, cum puţini critici ştiu azi, în peisajul literar românesc – Alexandrescu le ştie transforma în date „puternice", acolo unde prea repede am fi tentaţi să vedem doar „slăbiciuni". Fără a fi nicio clipă festiviste ori deculpabilizatoare, nici măcar liniştitoare, consideraţiile sale despre mentalităţile româneşti (*Mentalităţi româneşti postbelice* este subtitlul acestui al treilea volum), despre cultura discursului critic la români, despre disidenţă ori despre marginalitatea românească îmbină echilibrul privirii cu pasiunea participativă (nu o dată, scrise în exil şi destinate unui public străin, aceste texte despre literatura română expun subiectul comentator şi îl lasă „fără armură"), alcătuind împreună una dintre cele mai interesante perspective de ansamblu asupra literaturii române pe care mi-a fost dat să le citesc în ultimul deceniu. Dacă suntem gata să elogiem fascinaţia eseistului asupra noastră, trebuie

însă totodată să admitem că, dincolo de aceste „figuri", osatura istoriei literare, care susţine edificiul analitic, este cea mai interesantă – şi, cred, cea mai rezistentă la proba timpului.

Nu o dată, citind *Identitate în ruptură*, am găsit în paginile sale – chiar dacă, uneori, sub forma interogaţiilor sau a deschiderilor „suspendate" (… peste reale abisuri, îmi vine să adaug, ţesând mai departe figura, într-atât sunt de grave problemele istoriei literare româneşti postbelice) – traseele unor demersuri de istorie literară care nu mai pot (cred) să îşi amâne concretizarea. Sorin Alexandrescu are, neîndoios, şi apetitul istoricului, după cum are plăcerea alcătuirii unui mozaic analitic care, sub ochii cititorului, se organizează în „naraţiunea de serie mare" aşteptată; el este, ca subiect, înăuntru şi în afară, ilustrând la rându-i binefacerile şi riscurile unui alt paradox românesc. Un paradox, acesta, pe care nu îl comentează, dar îl asumă: „Farmecele îndoielnice ale dublei identităţi sunt greu de articulat în cuvinte. Nu-mi rămâne să vorbesc decât despre dezrădăcinare, adică despre mine… /…/ Dubla identitate a personajului public era un rol într-o nouă naraţiune oferită publicului. M-am re-descoperit cu uimire în această lumină: da, aveam într-adevăr o dublă identitate. Rolul a creat actorul. Nu ştiam însă atunci, dar aveam s-o înţeleg repede, că rolul nu există în afara naraţiunii şi că el avea să înceteze odată cu ea, mai precis, odată cu dispariţia României din actualitate. M-am întrebat atunci dacă avusesem, fără să ştiu, şi mai înainte, o asemenea dublă identitate. Nu, înainte trăisem, pe cât mi-amintesc, doar reversul ei demonic: pierderea identităţii…" (*Farmecul îndoielnic al dublei identităţi*).

Volumul reuneşte o suită de texte (unele, publicate în deceniul opt al dictaturii comuniste, în reviste străine sau ale diasporei româneşti, altele – provocate de evenimente politice şi culturale ale deceniului postcomunist) care ar putea părea eterogene (de la eseu la interviuri deşi *cu* autorul cărţii, de la prefeţe la tablete cerute de numărul tematic al vreunei reviste ori *compte-re*ndu-uri) dacă nu ar expune constantele de viziune despre care vorbeam. Nimic nu e „inocent-literar" aici, pentru că literarul nu se poate despărţi de politic şi orice ieşire în arenă a scriitorului despre care e vorba, ca şi a lui Sorin Alexandrescu însuşi, este o angajare; uneori, am senzaţia că autorul construieşte voit situaţii exemplare pentru aceste probleme. Ca atunci când îşi începe prefaţa la volumul lui Mircea Dinescu

Moartea citește ziarul (textul apare în românește întâi ca număr special al revistei „International Journal of Romanian Studies", Amsterdam, 1989) prin a afirma inocenta plăcere și deplina libertate a criticului literar: „Nu l-am întâlnit niciodată. Îi știu din fotografii, doar privirea piezișă, dură, mefientă și totuși tandră, rănită, o imagine a adolescentului pe care adesea am numit-o Labiș și în care ne plăcea să întrezărim autoportretul nostru ideal, ingenuitatea și revoltele noastre reale sau numai visate. Nu știu aproape nimic despre viața lui personală, îi admir viața publică și-l caut în unicul spațiu care-mi este accesibil, versurile și eseurile lui" (*Poezia refuzului*). Ceea ce găsește Sorin Alexandrescu „căutând" astfel este concretizarea și tematizarea literară a unei dizidențe politice pe care analiza critică nu are cum să o ocolească.

Dar exemplul prefeței la poeziile lui Mircea Dinescu este doar unul între multele situații în care – comentând angajarea scriitorului – Sorin Alexandrescu se angajează el însuși, își asumă rolul de „voce a cetății" (reduse vremelnic la tăcere), voce (auto) exilată din cetate dar considerând că mai are o datorie față de aceasta, comentator, participant, istoric, actor și martor. Prefața volumului se deschide, deja, cu câteva considerații elocvente despre vremi (trecutul scriiturii, prezentul editării în volum) și despre pozițiile subiectului interpretant față de ele: „Din asemenea tranșee, noroioase, pline de viermi și mirosind a cadavru, încerc să scriu o «prefață de-acum» la o carte alcătuită din «mărturiile de-atunci», scrise prin alte tranșee, nici ele acoperite de iarbă. /…/ Cred că societatea din care venim era numai aparent omogenă, ea fiind în realitate despicată de falii, roasă de găuri, amenințată de surpare prin imprevizibile alunecări de teren, și chiar surpându-se când te așteptai mai puțin, acoperită de gunoaie… /…/ În mai puține cuvinte, această societate era, și este încă, aidoma peisajului urban în care trăim astăzi". Ceea ce se naște din aceste tranșee „duble", în spațiul cărții, este o viziune asupra istoriei noastre postbelice de o – spuneam – coerență aparte, și de o aplicabilitate foarte largă: „Presupunerea mea /…/ este că societatea românească a anilor (mai ales) optzeci a fost o societate comunistă în curs de involuție spre forme premoderne. Nu numai măsurile de de-tehnoogizare a industriei, de izolare a țării într-un soi de utopică autarhie, mă fac să cred acest lucru, ci și desocializarea vieții sociale, atomizarea societății, invadarea vieții familiei, hăituirea individului la

nişte cote de agresivitate pe care nu le cunoscuseră nici alte societăţi totalitare, nici diverse societăţi premoderne. Aş numi de-aceea anii optzeci, oarecum şi pe cei ai deceniului precedent, ca anii unui comunism neofeudal, rezultat din «căderea» structurilor sociale, dar şi a mentalităţii, în forme comparabile cu cele medievale". „Între călugări şi eretici", după propria-i mărturisire, poziţia istoricului nu este una uşoară. Surprinzător, cea mai elocventă *ars poetica* se iveşte atunci când autorul explică interesul său pentru semiotică, în tinereţe – de fapt, un interes pentru sens, pentru locurile şi procesele în care acesta se face şi, am continua, citindu-i aceste din urmă cărţi, pentru felul cum subiectul interpretant (el, autorul) poate da sens lumii, unei lumi cu aparenţe prea adesea absurde: „Interesul meu pentru semiotică mă făcea să văd travaliul intelectual ca o activitate esenţialmente interpretativă, nu cumulativă, iar cultura drept neîncetată producţie şi distrugere de sens, şi nu sens solidificat, senin constituit în erudiţie. Într-un text mă fascina structura, dar şi opacitatea lui, ambiguitatea, mai târziu chiar indecidabilitatea sensului în genul lui Derrida, şi nu sensul «dat», cert, colectabil în enciclopedie…" (*Pentru o secularizare a culturii române*, interviu realizat de Rodica Palade).

Sub semnul acestei fascinaţii pentru indecidabilitatea sensului, cred, se poate situa şi interesul manifestat de Sorin Alexandrescu în *Identitate în ruptură* faţă de „interstiţiu" (considerat un concept fundamental al istoriei româneşti postbelice), pentru marginalitatea culturii române – pe care o valorizează insistent, dar care naşte totodată una din interogaţiile fundamentale ale cărţii: „Este, atunci, cultura ca şi politica României, fatalmente marginală, deoarece centrală ea niciodată n-a fost şi nici nu va putea fi, din locul «în care-a pus-o Dumnezeu»? Este orice revoltă împotriva Locului sortită aceleiaşi devorări neputincioase de sine a unui Cioran visând o imposibilă «schimbare la faţă» a ţării lui, rămasă a lui în durerea însăşi a exilului?" (*Este cultura română o cultură marginală*?). Dincolo de consideraţiile despre rezistenţa intelectualilor români, despre paradoxurile identităţii europene sau despre imposibilele globalizări cu care ne confruntăm în ultimii ani, „iluziile şi deziluziile intelectualului român" constituie laitmotivul care străbate textele, vestind implicarea subiectului interpretant, apropierea lui participativă, dorinţa lui – exprimată în anii '80 din afara ţării – de a fi „acolo", de a rămâne „înăuntru" chiar atunci când poziţia exterioară îi

elibera, la propriu ca şi la figurat, vocea de constrângerile incluziunii.

„Cum ne vedem? Cum ne văd alţii?" se întreabă, iarăşi şi iarăşi, Alexandrescu, asumându-şi ipostaza de mediator între „acasă" românească şi străinătatea ce-l primise. „Cine suntem?" rimează mereu cu subtextualul „Cine sunt eu?" şi paginile cărţii oferă, în dublajul căii către sensul istoriei româneşti postbelice, o cale a autorului către sine. Fie că este vorba despre o istorie a literaturii române contemporane *in nuce* (în cap. (*Im*) *posibile globalizări*) sau despre o tipologie a rezistenţei româneşti, despre o paradigmă viabilă a culturii româneşti moderne (unde paşoptismul îşi răspunde cu… postmodernismul, mai mult decât ar vrea, probabil, chiar cei ce exaltă modelul eroic al înaintaşilor!) sau despre responsabilitatea intelectualului faţă de istorie, în istorie şi înaintea istoriei (care se va face, poate, urmând vorbelor sale), Sorin Alexandrescu este prezent în arenă. Raportul său – ca observator olandez – despre alegerile parlamentare din Moldova nu e doar prilejul unei amare meditaţii despre un episod major al istoriei româneşti, ci şi o alegorie a felului în care el înţelege *să fie*, să vadă, să depună mărturie, pentru ca mai apoi, scriind, *să facă sens* din absurdul evenimentelor prezente. Vom adăuga doar că autorităţile olandeze nu dau curs raportului îngrijorător făcut de Sorin Alexandrescu despre misiunea sa de observator (v. *Occidentul contribuie la întoarcerea comuniştilor în Moldova*) – pentru a întregi alegoria prezenţei, rolului şi impactului real, în actualitatea istoriei, al „Casandrei" care este istoricul literar.

Distanţa critică este cea care întăreşte poziţia lui, altminteri fragilă. Faţă de toate modelele şi modele, el, subiectul interpretant, se situează ca „demon al îndoielii". Ca atunci când discută semnificaţiile Europei „la ora Europei": „În fine, surprinzătoare este raportarea la «Europa» a ţărilor şi culturilor europene. Regula pare a fi: cu cât o ţară sau o cultură este mai puternică, cu atât ea se descrie mai puţin pe sine ca europeană, şi invers, cu cât acestea sunt mai mici, cu atât se prezintă mai mult ca europene. «A fi european» are astfel legitimarea tipică celui mic şi slab. «Europa» ne răzbună, ne reconfortează, ne este un reazem când ne îndoim de noi înşine şi este un orizont de aşteptare atunci când nu mai aşteptăm nimic de la noi înşine. «Europa» pare a fi revendicată, paradoxal, de marginile ei, nu de centrul tare al acesteia, cel constituit în perioada modernă de Franţa şi Germania, ori de Austro-Ungaria mai înainte, ori de Italia renascentistă, dispreţuitoare

de nou-veniţii germani şi francezi… O similaritate de atitudini pare a lega, atunci, marginile, «provinciile» oricărui sistem european, în raport cu «centrul» acestuia, după cum şi în ţările şi regiunile din «centru» par a trăi cu sentimentul unei comunităţi – chiar dacă ea se traduce în războaie şi alte conflicte – diferite de cea a «marginalilor» necultivaţi ai momentului…", etc., etc. Istoricul literar este incomod. Cum să nu vrea Puterea a-l izgoni din cetate?

Pentru o nouă istorie literară

Rareori mi-a fost dat, în ultimii ani, să citesc o carte atât de provocatoare – şi atât de substanţială totodată – pentru „ştiinţa literaturii" precum studiul lui Liviu Papadima, *Literatură şi comunicare* (Iaşi, Polirom, „Collegium", 1999). Scriu ghilimelele anterioare şi îmi dau seama că ele exprimă, înainte de orice, dificultatea pe care o am (nădăjduiesc că nu numai eu, iar afirmaţiile axiomatice, ca şi volutele stilistice ale lui Liviu Papadima mă încurajează în această speranţă) în a denumi respectiva ştiinţă, aflată acum într-o accentuată schimbare de paradigmă. Miza majoră a cărţii de faţă este, la rându-i, una metodologică – şi de-aceea interesul ei sporeşte într-o arie a dezbaterilor teoretice oarecum depărtată de cea pe care ar circumscrie-o colecţia unde a fost publicată. Nu pentru că *Literatură şi comunicare* nu ar avea substanţa, interogaţiile, maieutica, răspunsurile etc. necesare unui – să zicem – curs universitar. Le are din belşug, chiar – le ilustrează într-o manieră la fel de exemplară şi de incitantă, deopotrivă. Dar, pentru lectorul specialist, interesul cărţii este suscitat de un alt plan al demersului. Pentru că, fără a fi, declarat, un studiu de „istorie literară", *Literatură şi comunicare* pune în cauză conceptele şi structurile discursului actual al istoriei literare româneşti, şi o face cu seriozitatea caracteristică tuturor demersurilor ştiinţifice ale autorului său. Ea nu doar că se situează *hic et nunc* în punctul de răscruce al dezbaterilor, dar – oferind răspunsuri şi implicite soluţii – expune criza, o comentează şi o deschide, benefic, spre noi perspective. Acest „exerciţiu măiestru" în practica analizei de text, având ca subtitlu „Relaţia autor – cititor în proza paşoptistă şi postpaşoptistă", este departe de a se mărgini la o invitaţie la (re) citirea literaturii clasice româneşti, conform unu alt cod, potrivit unei noi axe de lectură.

Ghicesc protestul cititorului cucerit, de la primele pagini, de strategiile respectivei „invitaţii" (care nu lipseşte, dimpotrivă); pentru că nu e puţin lucru să citeşti o carte (despre literatura paşoptistă şi

postpaşoptistă) scrisă într-un stil atât de captivant, comentând subtil, dar şi ironic, oferindu-se complice nonconformismului lectorilor săi, îmbinând ascuţimea spiritului cu o explicită, intensă, amuzată (şi narcisiacă, uneori) *plăcere a lecturii*. Înainte de orice, mi se va spune, *Literatură şi comunicare* este o carte fermecătoare despre un capitol al istoriei noastre literare în legătură cu care multe lucruri esenţiale au fost spuse (şi spuse bine – iar reverenţa autorului în discuţie faţă de numele majore ale bibliografiei domeniului subîntinde, în construcţia cărţii, un alt plan interesant de dialog), dar nu neapărat spuse „fermecător". Chiar dacă, în cazul lui Liviu Papadima, farmecul nu e totul. Să luăm, de exemplu, modalitatea de a argumenta una dintre înnoirile majore aduse prozei postpaşoptiste de către Odobescu (cazul e, cum s-ar grăbi să ne avertizeze Liviu Papdima însuşi – „gravissim" pentru consecinţele sale asupra practicilor ulterioare ale literarităţii): „*Odobescu dă un pretext structurant practicii scrisului răzleţ şi discontinuu de până la el*. Prozatorii paşoptişti se lăsau deturnaţi de la «masa cea de brad» de maşinaţiuni politice, de exiluri şi domiciliuri forţate, de tracasări judiciare, de angarale administrative, de strâmtorări financiare, de tribulaţiile urmăririi unei cariere publice sau de rupturi familiale, în fine, de «cestiuni ce nu suportă amânare», pe Odobescu îl smulge din scris vestea că a născut căţeaua, Capişoana, unsprezece pui…" (s.n., I.B.). Vocaţia demitizantă a istoricului literar postmodern (definitorie, cred, pentru Liviu Papadima) ţinteşte nu spre „obiectul dintâi" al discursului său critic (literatura paşoptistă şi postpaşoptistă, cu căţeaua Capişoana cu tot), ci spre cel „subiacent", spre „dezbaterea de metodă" pe care strategiile de fermecare a cititorului inocent o ascund şi o întăresc, totodată. Iată o altă mostră: „Lamartinienii deplângeau decăderea prezentului la poala sumbrelor ruine. Negruzzi înnoadă *ubi sunt* şi *fortuna labilis* cu ghirlande de covrigi şi gogoşele: «Astăzi plăcintele au pierdut valoarea lor şi plăcintarul poezia lui: civilizaţia l-a omorât»". El rediscută texte canonice, abordează, într-un decupaj discret, cu o practică a analizei de text riguroasă şi încântată, teme consacrate ale respectivei literaturi – şi reuşeşte, indubitabil, performanţa de a le redeschide apetitului lecturii (nu-i aşa că vreţi să aflaţi, mai departe, cum şi de ce căţeaua Capişoana a schimbat conceptele de lucru ale prozei româneşti? citiţi-l pe Odobescu!). Îi presimt, spuneam, pe cititorii cuceriţi de acest nivel al lecturii. Şi le dau dreptate.

…Decât că relaţia „autorului Liviu Papadima” cu propriii săi, presupuşi, „cititori” („… în istoria literară modernă şi postmodernă”) este una mult mai complexă: cu o încântare a alegoriei, a dublajului nivelelor de semantizare, a literarităţii-în-oglindă (figură, implicit, alegorică a literaturii înseşi), textul acesta întrupează, „figurează”, într-un alt plan, înseşi strategiile pe care le dezvăluie şi le defineşte. Miza majoră este, de-aceea, „în altă parte”. Şi anume, în sensul unei redefiniri a obiectului şi metodelor istoriei literare, a felului de a scrie istoria literaturii, de-acum înainte. Programul este explicit de la primele rânduri ale *Cuvântului înainte* – şi gravitatea lui nu poate fi umbrită de giumbuşlucurile plăcerii lecturii sau ale plăcerii interpretării: *mai întâi*, *axiologia se construieşte diferit*: „Vreţi să aflaţi în ce măsură proza literară a lui Alecsandri a fost mai bună sau mai rea decât cea a lui Negruzzi? Lăsaţi atunci din mână această carte”; *apoi*, *istoria literară se scrie în funcţie de mize noi*: „Istoria noastră literară s-a preocupat în primul rând să arate care sunt valorile de creaţie ale trecutului, eventual într-o perspectivă evolutivă. N-am niciun gând – aici – de a contesta legitimitatea acestui demers. Pe mine mă preocupă însă o altă întrebare: cum scriau prozatorii vremii de care mă ocup? – şi, eventual, de ce?”; *în al treilea rând*, *disciplina-pilot a noii istorii literare nu mai este istoria*, *ci poetica* (*istorică*): „Studiul pe care vi-l propun s-ar putea numi o poetică a prozei literare româneşti în perioada delimitată orientativ între 1830 şi 1870. /…/ *… o poetică a comunicării* (înrudită îndeaproape cu retorica, disciplină de mult mai îndelungată tradiţie, încă foarte influentă la noi pe vremea lui Alecsandri şi a lui Odobescu) în proza antejunimistă” (s.a.); *în sfârşit*, *este o nouă istorie literară asumată cu conştiinţa iconoclastului* (*impenitent şi… grav*): „Am vrut ca modelul «meu» /…/ să dea cât mai mult randament în sublinierea trăsăturilor proprii epocii pe care o explorez. Să spui că «explorezi» proza unui Alecsandri, Negruzzi, Filimon sau Odobescu aduce a insolenţă”. Postulatul istoricului literar se articulează ferm şi se dezvoltă, ulterior, în corpul studiului, cu o consecvenţă admirabilă: „La scaunul de judecată al Creaţiei, inventarul de strategii de comunicare scripturală schiţat pe parcursul lucrării se înfăţişează ca o poetică a derizoriului – fără de care însă, pare-se, nu poate exista o Literatură. /…/ Alegerea făcută se justifică, într-un plan mai profund, prin convingerea că literatura perioadei de care mă ocup apare în condiţiile în care una dintre preocupările cele mai de seamă

ale societăţii româneşti este construirea spaţiului de comunicare publică, în care agenţilor implicaţi – în speţă, autor şi cititor – le revin, în principiu, drepturi egale. Că aşezarea principială a cititorului pe picior de egalitate cu autorul se poate face printr-o sumedenie de acte de «tiranie» discursivă, mai mult sau mai puţin abil deghizate, ale celui din urmă asupra celui dintâi, se va vedea pe parcursul lucrării". Pe de o parte, în dialogul cu bibliografia existentă a temei şi în reconsiderările unor prejudecăţi de lectură ce „dau", de un secol încoace, „sensul" prozei paşoptiste şi postpaşoptiste, pe care o asemenea poetică istorică le angajează, ea deschide istoria literară spre o istorie a interpretărilor, singura perspectivă, credem, viabilă astăzi, pentru depăşirea crizei disciplinei. Pe de altă parte, focalizarea asupra construcţiei termenilor din perechea „autor-cititor" determină o accentuată inserţie a istoriei literare într-un context de istorie a mentalităţilor, în care ecoul fenomenelor investigate vine să amplifice sensurile majore ale unei epoci întregi. Şi, nu în ultimul rând, noua direcţie a lecturii pentru care pledează Liviu Papadima (Kogălniceanu, *după* Ionel Teodoreanu, Haşdeu, *după* Steven Spielberg, ori primii romancieri minori *după* Caragiale, de pildă – şi toată această proză *după* experienţa poeticii optzeciste!!!) are meritul de a restabili un adevăr, de a recunoaşte nu doar existenţa acestei singure direcţii de lectură la îndemâna noastră, astăzi, ci de a-i motiva în mod exemplar raţiunile.

Cum va rezista istoria literară unor asemenea redefiniri, conceptualizări, infuzii etc.? Cu o ştiinţă a reţetelor prozei de suspans bine stăpânită, autorul se retrage, lăsându-ne în pragul unor noi întrebări, cărora le vom aştepta, cu sufletul la gură, continuarea, convinşi că ne aflăm în prezenţa unui redutabil teoretician al istoriei literare, carele nu cu ghirlande de covrigi şi gogoşele va să îşi ducă mai departe reflecţia.

Privirea celuilalt

Nu se va afirma niciodată îndeajuns nevoia culturii româneşti (astăzi, la ora când se văd puse în cauză acut canoanele sale) de „priviri depărtate" (*regards éloignés*), care să o elibereze de prejudecăţi, să o aşeze dinaintea unei imaginare oglinzi străine. Să o privească „din afară", fără ireductibilele noastre *parti-pris*-uri, la care mai suntem şi într-atât de mari meşteri. Volumul de studii al Luisei Valmarin, *Percorsi romeni* (*Trasee româneşti*/, col. „Quaderni di Romània

Orientale", I, Roma, Bagatto Libri, 1999), răspunde în mod cum nu se poate mai potrivit atât unor dezbateri actuale, cât şi unor stări de fapt. Prinşi în plasa complexelor (etern defensive), ca şi în aceea a triumfurilor pe teren propriu, specialiştii noştri se întreabă arareori „cum ne văd alţii?" (dar formele culturii, ca şi construcţii identitare, sunt componentele esenţiale ale procesului oglindirii); simţindu-se prea adesea ameninţată (chiar când nu este neapărat cazul), cultura română nu e obişnuită decât să se privească. Să fie privită, iată o experienţă mai puţin liniştitoare – dar cât de profitabilă! Cu un asemenea prilej, Mihai Zamfir, prefaţatorul cărţii de faţă, are dreptate să vorbească de „noroc", referindu-se la străinii care scriu despre noi: „Norocul nostru este că, din când în când, cercetători străini competenţi, dotaţi cu spirit de sacrificiu, se apleacă plini de înţelegere asupra teritoriului pasionant al culturii româneşti. Culegerea de studii *Percorsi romeni* constituie unul dintre aceste exemple salvatoare". „Privirea depărtată" aparţine, de astă dată, unuia dintre cei mai informaţi specialişti şi mai subtili comentatori ai literaturii române din peninsula italică, ale cărui lucrări sunt – în termenii lui Mihai Zamfir – „rodul a decenii de studii severe, de lecturi docte şi de cercetări personale în arhive…". Această calitate de substanţă a cercetării îşi găseşte în mod fericit un pandant în frumuseţea scriiturii, în strategia explicaţiei (exterioare obiectului, dar nu mai puţin îndrăgostite de acesta), capabilă să transforme parcursuri medievistice ori comentarii ale unor autori minori într-o lectură captivantă.

În opinia noastră, calitatea esenţială a acestei cărţi, exemplare din multe puncte de vedere, stă însă în echilibrul perspectivei, asigurând acea „bună distanţă" a privirii. Luisa Valmarin îmbină, cu un savant meşteşug scriitoricesc, pasiunea pentru subiectele tratate – şi pentru cultura românească în general – cu acribia cercetării filologice, în care aventura unui manuscris sau a unei particularităţi lingvistice devine la fel de fascinantă ca şi aventurile personajelor istorice despre care e vorba (ca în de pildă, *La crociata valacca di Dom Pedro del Portogallo, 1426 – 1427 /Cruciada valahă a lui Dom Pedro de Portugalia… /*). Un text care resuscitează figuri alunecate în uitare (scriitoarele epocii paşoptiste, în *Risvolti femminili del „paşoptism" /Reversuri feminine ale paşoptismului/*), descoperă manuscrise inedite (*ÎI „Racconto delle guerre di Transilvania" nel manoscrito Chigi N ÎI 39 della Biblioteca Vaticana /" Povestea războaielor din Transilvania" în*

manuscrisul Chigi N ÎI 39 din Biblioteca Vaticană/, reproducând în anexă textul însuşi al manuscrisului analizat) şi se angajează în bătălii pentru triumful ideii, identificând atât punctul de criză al unei deveniri istorice, cât şi „stânjeneala" comentatorilor români faţă cu aceasta (cazul cel mai evident îl găsim în la *cultura rumena sotto i principi fanarioti* /*Cultura românească sub principii fanarioţi*/). Nu e un echilibru uşor de stabilit; în scriitura autoarei se ghiceşte filonul pasional, polemic, reprimat cu eleganţă pentru a face să triumfe demonstraţia cristalină, geometria perspectivei noi: „talentul exegetei – notează şi Mihai Zamfir – identifică fără greşeală obiectul preţios, neglijat, pe care ştie să îl dezgroape, să îl cureţe de inevitabilul colb al istoriei, aducând textul în contemporaneitate".

Rezultatul, în pagini de carte, al unui asemenea echilibru este o perspectivă unitară, puternic afirmată, conducând sensul major propus de Luisa Valmarin de-a lungul unor studii în aparenţă eclectice sub aspectul temelor tratate. Percorsi rumeni îşi „cartografiază" aria de investigaţie pe două trasee, simetrice: primul se referă la drumurile prin care „Orientul" romanic ajunge cunoscut în Occident (*La crociata valacca*… /*Cruciada valahă*…", *Ritratti rumeni nella storiografia italiana rinascimentale* /*Portrete româneşti în istoriografia italiană renascentistă*/, Îl „*Racconto delle guerre di Transilvania*"… /" *Povestea războaielor din Transilvania*"…/), în vreme ce al doilea, invers, urmăreşte împrumuturi din cultura occidentală în prima vârstă a literaturii române moderne. Alegerea temelor nu este nici ea lipsită de un substrat polemic, vizând inerţii ale receptării critice româneşti, ca în la *cultura romena sotto i principi fanarioti*/*Cultura românească sub principii fanarioţi*/, ori în *Risvolti femminili*… /*Reversuri feminine*…", de nu chiar orbiri, precum în *Riflessi della vita quotidiana noi* condici *rumeni* /*Reflexe de viaţă cotidiană în codicele româneşti*/. În acest caz, este vorba despre fascinaţia exercitată asupra autoarei de o epocă „critică", „nod crucial al istoriei civilizaţiei româneşti, nod reprezentat aici nu de discuţiile despre apartenenţa etnică sau despre înstăpânirea teritorială, ci despre ciocnirea dintre civilizaţia autohtonă şi structurile unui stat diriguit de străini pentru străini".

Ansamblul volumului prezintă o unitate de perspectivă ce se întemeiază pe o unitate a obiectului studiat, căci, în termenii prefaţatorului, „dacă, pentru cercetătoarea italiană, cultura românească este una singură în sens cronologic, ea rămâne unitară şi

în componentele sale structurale"; o unitate trasată (cartografiată, spuneam) cu tenacitate şi eleganţă, până la literatura implicită şi involuntară a adnotărilor fragmentare, a gloselor cazuale etc., până la intersecţia dintre istoria majoră şi aceea minoră, ale cărei valenţe literare Luisa Valmarin le ştie citi cu un talent critic admirabil (sau – în ordinea metaforei antropologice sub semnul căreia deschideam consideraţiile de faţă – le ştie privi de la „depărtarea cea bună", revelatorie).

De altminteri, încă din *Introducerea* volumului, accentul cade pe miza polemică, deschisă spre trei axe. Înainte de orice, ea se referă tocmai la unitatea perspectivică a ansamblului: „Dar cercetarea a fost «instructivă» şi pentru că ne-a obligat să atingem unele puncte nodale, îndelung discutate, referitoare la evoluţia istorică şi culturală a teritoriilor". Apoi, la necesara redescoperire a unei epoci istorice: „Catalogat în mod tradiţional şi global ca o perioadă de criză atât în plan politic şi economic, cât şi în acela al evoluţiei literare, secolul al XVIII-lea a cunoscut în realitate o «reabilitare» gradată; astfel că s-a ajuns astăzi la o relectură a lui, restituindu-se în termeni adecvaţi aspectele negative şi revalorizând contribuţii pozitive, dat fiind că unele şi altele coexistă şi caracterizează vârsta fanariotă în spaţiul românesc…"). În sfârşit, la redefinirea unui tip de text şi de literatură ca obiect: „cu toate acestea, deşi au fost studiate adnotări în multe cazuri preţioase, atari mărturii nu au fost încă analizate ca un autentic gest autonom, cu trăsături specifice puternice (*Riflessi di vita quotidiana* /*Reflexe de viaţă cotidiană*… /). Această orientare a autoarei către o poziţie situată – metodologic – în apropierea istoricilor francezi ai Analelor, este de natură să „pună în lumină o cotidianitate a lumii româneşti situate la jumătatea drumului între modernizarea în sens occidental şi o viziune a lumii puternic ancorată în credinţe şi tradiţii ancestrale. Scopul este de a evidenţia, dincolo de uzajul lor într-un sens strict filologic şi literar, cum anume manuscrisele româneşti permit deschiderea unei ferestruici către intimitatea cititorului-posesor, permiţându-ne restituirea în mod direct a mentalităţilor, culturii, aspiraţiilor acestuia". Miza este şi una metodologică, nu lipsită de o critică implicită a „stării teoriei" din spaţiul ştiinţific românesc: „Lectura adnotărilor care figurează în condici /*în Reflexe de viaţă cotidiană*… *n. I.B.*/ ca întreguri prefigurând structura «cărţii de familie» permite utilizarea parametrilor critici

moderni, prin intermediul cărora se poate da o interpretare inedită şi totodată convergentă cercetărilor celor mai avansate, în ritm cu ceea ce se întâmplă azi, de pildă, în lumea ştiinţifică italiană".

Spirit al provocărilor intelectuale majore, Luisa Valmarin nu ezită să se oprească asupra a ceea ce se numeşte, în mod obişnuit, „secole mute din cultura românească", făcându-le să vorbească într-o nouă lectură (a mărturiilor occidentale – în *Ritratti rumeni*… /*Portrete românești*… /), unde se mânuieşte dezinvolt atât instrumentarul criticii literare, cât şi acela al disciplinei istorice: portretele principilor români din textele istorice ale Renaşterii italiene se supun sau nu canoanelor tipologice ale unei retorici istoriografice, dar interpretarea pledează pentru o inserţie a fragmentelor „în bogatul filon al însemnărilor de călătorie /…/ Mişcarea dintr-un asemenea unghi ne permite, între altele, să aplicăm şi acestor pagini parametrii de receptare potrivit cărora publicul european (căruia îi erau destinate) era obişnuit să citească relatări despre ţinuturi îndepărtate şi să le decodifice informaţiile. /…/ ne-am mişca astfel, cum cred eu că trebuie, de altfel – în contextul unei circulaţii europene pe de o parte a informaţiilor istorico-geografice, pe de altă parte a unor autentice stileme literare cu ajutorul cărora atari informaţii erau structurate în pagina scrisă".

Dar „privirea celuilalt" nu este numai calitatea dominantă a discursului comentator, ci şi tema centrală a cărţii în sine. Nu întâmplător, ceea ce se urmăreşte în *Ritratti rumeni /portrete românești*… / este „nu o analiză de tip istoric, care mi-ar depăşi competenţele, ci o lectură în cheie literară a imaginii pe care o oferă despre români materialele memorialistice şi descriptive, de la tratatul istoric la cel geografic, de la raportul informativ la amintirea personală". Imaginea românilor, portretele scriitoarelor minore ale epocii paşoptiste, mărturiile călătorilor italieni în spaţiul românesc, toate acestea converg spre o meditaţie subiacentă cărţii, despre funcţiile revelatorii ale oglinzii, ca mod de cunoaştere („privirea celuilalt", care sunt şi nu sunt eu însumi, deopotrivă), dar şi ca modalitate de construcţie a sensului. Într-un ecou al lui „nu cunoaştem decât ceea ce ştim, deja", Luisa Valmarin demonstrează în ce măsură „Renaşterea stabileşte un raport de corespondenţă între popoarele lumii noi şi ale celei antice, astfel că locuri şi popoare depărtate în spaţiu sunt puse în relaţie cu acelea depărtate în timp. Aşa se explică, de pildă, un element /…/ care apăruse deja în textele abia citate:

continua analogie între popoarele din această Europă necunoscută şi păgânii precreştini, ca geţii, dacii, sciţii etc. cu care cei dintâi sunt puşi direct în relaţie". Nu ştiu să mai fi citit de mult o atât de incitantă revelare a uni topos literar – şi a unei structuri semantice operante, efectiv, pentru cauza „mărturiilor vechi despre români". Tot despre jocuri de oglinzi este vorba şi când autoarea transformă portretul demonic al lui Ioniţă Asan într-unul eroic. Dacă este adevărat că Ramusio „trasează un portret grandios întru rău", citit pe dos (nu fără o reprimată ironie), Ioniţă apare din analiza Luisei Valmarin ca „un războinic capabil să facă faţă, cu armata sa, cruciaţilor; capabil să coalizeze populaţiile balcanice nord şi sud-dunărene; strateg îndrăzneţ şi suveran iubit de supuşii săi...". Lui i se adaugă alte şi alte figuri, portrete la oglindă sau portrete în oglindă, până la ultimul studiu, care descifrează cu subtilitate în însemnările private de pe marginile codicelor româneşti din secolele XVII şi XVIII o oglindă a unui cotidian literarizat. Este, acesta, un loc al memoriei minore, dar nu mai puţin, ca orice „loc de memorie", o posibilă imagine identitară, cea noneroică, a unui „cotidian intim, cvasi-domestic, altminteri iremediabil pierdut".

Între atâtea jocuri de oglinzi şi bune distanţe, privirea exegetică a Luisei Valmarin mai are – nu în ultimul rând – calitatea „deschiderii": descoperitoare, ea deschide drum, fascinantă, ea invită la continuarea lecturii şi a interpretării, în locul imaginar al fericitei întâlniri dintre Occidentul şi Orientul latin, pe care autoarea nu l-ar putea cartografia dacă nu ar crede într-însul. Pe care, cu un clişeu ce se vede efectiv re-substanţializat de asemenea întreprinderi exegetice, „nu l-ar cunoaşte dacă nu l-ar iubi". De-aceea, *Percorsi romeni* este şi o impresionantă profesiune de credinţă, nu doar un capitol însemnat în peisajul actual al reîntemeierilor istoriei literare româneşti.

Literatura exilului, în paradigme şi parabole

Îmbinând fineţea analitică a criticului cu interesul istoricului literar pentru „seriile mari", pentru contextele epocilor şi pentru resemantizările la care este supus, succesiv, orice obiect cultural, alăturând decelarea subtilă a sensului minimal dintr-o sintagmă (deodată – emblematică) şi atracţia faţă de Idee, scriitura lui Mircea Anghelescu m-a fascinat întotdeauna, la fel cum s-a impus ochilor „novicelui": ca o lecţie a profesionalismului construit cu pasiune. Nu am ştiut niciodată – nu ştiu nici acum – ce anume dădea mai mult sens lecturii mele: înălţimea exemplului despre „cum se scrie (noua) istorie

literară" (cadenţat, la rându-i, de o reverenţă profundă şi explicită faţă de precursori iluştri, ca D. Popovici), ori tensiunea inteligent-disimulatei plăceri a lecturii. În amestecul acesta, deopotrivă exemplar şi exploziv, continui să recunosc pecetea unui stil intelectual ridicat (într-un „ardelenism *ad hoc*" pentru care tot la… D. Popovici i-aş afla modelul) la rang de „misie", în sensul conotat paşoptist al termenului din urmă.

Cămaşa lui Nessus (Bucureşti, Cartea Românească, 2000) poartă aceleaşi însemne. Volumul conţine o suită de studii focalizând asupra literaturii exilului – sau a temei exilului în literatura şi în istoria literară românească – aşezate sub semnul metaforei din titlu, pe care autorul o resemantizează pe coordonate aparte, dar nu mai puţin întru aceeaşi „vocaţie a exemplarului": „a fi /…/ exclus din propria ta identitate, a te regăsi, fără recurs, într-o ţară, o lume şi o limbă care nu sunt ale tale, oricât de familiare ţi-ar fi fost ele prin educaţie şi achiziţii culturale, este o experienţă pe care nimeni n-o poate transmite şi nici controla după plac. Este o probă pe care nimeni nu poate şti dinainte dacă o va trece şi cum. Şi atunci, în această criză /…/ intervine nevoia unei replici, căutarea unei căi prin care să se restabilească echilibrul, şi identitatea ameninţată se caută prin însuşi actul afirmării ei: cel mai direct, mai simplu şi probabil mai eficient chip de a o afirma este scrisul, scrisul despre însăşi condiţia de exilat, despre identitatea pusă în cauză. Aşa cum Heracle sfârşeşte între imaginea Deianirei absente şi a prezentei Iola, sortită să nu-i aparţină vreodată, otrăvit de cămaşa muiată în sângele centaurului (imagine magnifică, «cu un sens profund» /…/); aşa şi exilatul se consumă între imaginea patriei de odinioară şi a ţării în care vieţuieşte, dar nu-i va fi patrie niciodată, oricât de aproape i-ar putea deveni aceasta printr-un proces care nu va înlocui naşterea, orice ar face; ars de cămaşa exilului, muiată în darul divin dar ucigător al libertăţii, scriitorul din exil îşi caută vindecarea în scris. Şi o găseşte sau nu, după cum zeii îi îngăduie să le vadă faţa" (*Cămaşa lui Nessus*).

Specific pentru modul în care istoricul literar înţelege să îşi construiască demersul interpretativ, „alegoria cămăşii lui Nessus" întemeiază, în fapt, un real program de reconsiderare a literaturii exilului românesc, în care Mircea Anghelescu îşi regăseşte gesturile profesioniste: „De-aceea cred că, făcând parte integrantă din literatura română, dintotdeauna şi pentru totdeauna, scriitorii din exil nu pot fi

citiţi şi judecaţi cu aceleaşi măsuri cu cei rămaşi acasă. Cum, de ce, în ce împrejurări au scris ei, cum şi unde a fost citită opera lor, cine şi cum a difuzat-o şi a încurajat-o, şi altele însă, sunt întrebări care mi s-au părut importante, uneori tot atât de importante ca şi lectura propriu-zisă a operei. Totul «semnifică» în această literatură a exilului, începând chiar cu nevoia de a scrie, începând chiar cu atmosfera în care se scrie, totul trebuie deci cunoscut, discutat, analizat, pentru că greu se poate găsi o altă condiţie – şi o altă epocă – în care normalitatea omului să fi fost mai dramatic agresată, şi pe o scară atât de importantă. Orice răspuns, orice fragment de răspuns este de aceea necesar pentru a o înţelege şi pentru a ne înţelege" (*Cămaşa lui Nessus*).

Ceea ce urmează îndată după această introducere alegoric-programatică a cărţii, este o primă punere în act a respectivului program. Ca un gest reparatoriu, în primul rând, pentru că scriitorii în discuţie sunt – vai! – prea puţin cunoscuţi în patria lor (alt „paradox al exilatului"), dar – consideră Mircea Anghelescu – „… Cărţile lor ne sunt necesare, cum ne este necesară şi experienţa lor. /…/ Este necesară însă reintegrarea imediată a operei lor, a operei scriitorilor români din lume, în trupul comun căreia aceasta îi aparţine de drept: în istoria literaturii române".

Studiile focalizează cu precădere asupra unor situaţii, ele însele paradoxale uneori, ale literaturii exilului, emblematice încă şi mai mult prin această, dublată, „altfelitate" literară: Heliade, ca „om al începutului de drum", este totodată un exilat exemplar, faţă de care admiraţia lui Mircea Anghelescu se împleteşte bine temperat cu ironia (*Exilul romantic*, *Doruri şi amoruri la mijlocul secolului trecut*), ziaristul Ange Pechmeja oferă exemplul unui „exil invers" (*Un exilat francez la Bucureşti*), destinul tragic al unora este reconstituit în istoria manipulării lor politice (*Un martir al exilului şi posteritatea lui*: *N. Bălcescu*), formula literară a anumitor scriitori exilaţi – de succes în patria de adopţie – e explicată şi deconstruită în funcţie de determinările condiţiei lor speciale (*Peter Neagoe*, *exilat român şi romancier american*, *Un urmuzian disident*: *Grigore Cugler*, *Paul Miron*, *partea şi întregul*), toposurile exilului românesc sunt reasumate pe pragul, niciodată trecut, al confesiunii (*Parisul şi parizienii văzuţi de exilaţii români*), în sfârşit – teme predilecte ale literaturii exilului sunt redimensionate pentru a deschide dezbateri dificile în

contemporaneitate („*Vina*" *în literatură şi discursul autobiografic*). Pentru că, oricât de captivant la lectură, textul lui Mircea Anghelescu nu este, nicio clipă, un interlocutor comod. El obligă la o lectură tensionată, el impune conştientizări, el îşi îndreaptă ironiile nu doar spre „personajele" sale, ci şi spre mine, cititorul adus astfel la oglindă. El are, cu alte cuvinte, avantajul incomod al istoricului literar: de a deschide o reflecţie etică.

Într-o altă alegorie din construcţia cărţii de faţă – dar subsumată aceleiaşi vocaţii a exemplarităţii, caracteristice, spuneam, autorului său – condiţia de exilat este interpretată ca o obiectivare a „altfelităţii" fundamentale a condiţiei scriitorului. Fraza cu care se deschide cartea este chiar „Scrisul, literatura în sensul cel mai larg al cuvântului, ca orice altă îndeletnicire artistică, nu este o activitate umană «normală»..." şi se află – fapt *rarisim* pentru autor – în marginea confesiunii. În continuarea ei, exilul ca situaţie „anormală" este văzut ca obiectivând în scris această insurmontabilă traumă „originară": el „nu face decât să confirme acest adevăr intuitiv". Tot astfel cum rapelurile livreşti din proza epistolară de exil a lui Heliade Rădulescu compensau, altă dată, adversitatea destinului politic al autorului lor... Mircea Anghelescu intuieşte cu rafinament expunerea, revelarea pe care literatura deşi *despre* exil o face, întâi de toate: oblicitatea generică a literaturii îi permite acesteia să scape (să *ne* scape) de sub presiunea limitei tragice a unui destin istoric, omeneşte insurmontabil. Orice literatură „din exil" este, în consecinţă, una împotriva exilului, o literatură a „întoarcerii acasă". Şi, în primul rând, orice literatură este mărturisirea unui „exil".

De fapt, ceea ce trasează *Cămaşa lui Nessus* sunt nu doar subiectele fundamentale ale „literaturii de exil" româneşti, ci şi liniile de forţă ale unei viitoare, necesare, istorii: a literaturii române din exil, a exilului în literatura română. Pentru o literatură a cărei modernitate se deschide „către Europa" cu scrierile exilaţilor revoluţionari ai veacului al XIX-lea, Mircea Anghelescu este, neîndoios, unul dintre istoricii literari cei mai îndreptăţiţi a o scrie.

Ficţiunile criticii

A. Mitul „Nichita Stănescu", între real şi imaginar

Mituri moderne şi societăţi totalitare

„Studierea mitului e o întreprindere serioasă, dar ea poate fi şi amuzantă" (Dorothea Wender)

Discuţia despre Nichita Stănescu alunecă tot mai uşor, în ultimul deceniu, în teritorii extraliterare. Fenomenul este simptomatic nu doar pentru tipul de „figură culturală" încarnat de poet în conştiinţa publicului (un public care, încet-încet, nu mai este compus doar din contemporanii vieţii sale), ci şi pentru anumite aspecte ce ţin de de istoria mentalităţilor – şi se referă la cultura românească în întregul său, în devenirea sa istorică. Aceste probleme sunt acutizate în asemenea măsură de traumele istoriei postbelice, încât nevoia de „figuri identitare" creşte sensibil. Contestarea lui Nichita Stănescu face, astfel, casă bună cu discuţiile (mereu înfocate, rareori profesioniste) asupra mitului poetului naţional…

Cu două decenii în urmă, răspunzând unei situaţii comparabile şi situându-se, totodată, pe o poziţie programatic mefientă faţă de incipientele (pe-atunci) „*Cultural Studies*" americane, antropologa Dorothea Wender demonstra că… Washington însuşi nici n-a existat! Cu alte cuvinte, că nevoia de figuri mitice manifestată de o comunitate umană într-un anumit moment istoric este atât de mare încât ea poate pune în umbră realitatea istorică a figurior respective. Istoricitatea lui Washington este mai puţin importantă decât *Mitul lui Washington* (acesta e şi titlul studiului, publicat în volumul *Sacred Narratives. Readings in the Theory of Myth*, editat de Alan Dundes; University of California Press, 1984), iar mitul este o naraţiune unde, scrie Dorothea Wender, „fiecare detaliu /…/ poate fi analizat şi arătat a fi simbolic, prin cel puţin o metodă consacrată de analiză a mitului", fiind „un neobişnuit de bun exemplu de mit pur, neatins de hazardul istoriei".

Aplicarea unui demers similar asupra figurii lui Nichita Stănescu ne-ar ajuta îndeosebi să înţelegem tensiunea ce pare să se acumuleze în jurul personalităţii sale, evidentă cu deosebire în momentele „aniversare". Comportamentul celor ce-l idolatrizează, ca şi al celor ce-i neagă valoarea literară nu e, în niciunul din cazuri, explicabil prin recursul la logica raţiunii, dar, dimpotrivă, devine perfect inteligibil în logica aparte a gândirii mitice. Figura lui Nichita Stănescu întruneşte, cum se va vedea, atât de multe atribute ale unui erou mitic, încât însăşi existenţa sa (pretins…?) reală devine nerelevantă, iar raportările celorlalţi la ea au aspectul evident al unor ritualuri. Acelora pe care perspectiva noastră îi surprinde, le reamintim consideraţiile cum nu se poate mai convingătoare ale lui Mircea Eliade, cu referire la supravieţuirea mentalităţii arhaice (inclusiv a gândirii mitice) în fiinţa

omului modern, creator şi propagator al unor mituri diferite formal, dar identice din punct de vedere structural şi funcţional cu acelea ale strămoşilor săi. Să adăugăm la aceste idei teoretice particularităţile unui spaţiu cultural alienat, precum cel românesc sub dictatură (şi după aceea, în lungul său drum spre o „normalitate"), care oferea cu generozitate teren favorabil unor „noi creaţii mitice". Desigur, tabloul este de o complexitate inepuizabilă în aceste câteva pagini. Pentru a situa mitul stănescian, vom delimita doar marginile respectivului „teren favorabil" miturilor: pe de o parte, religia (ritualul şi mitologia) creştină erau oficial „interzise" în anii dictaturii (tolerate în manifestări „oblice", ele erau oficial dezavuate, măcar); la cealaltă extremă, dictatura îşi făurea, diabolic, propriile rituri şi mituri, pe care încerca să le impună, prin diverse strategii, unui popor întreg. Oficialii ştiau prea bine că pot guverna mai uşor apelând la resorturile subconştientului colectiv, ale refulatei gândiri mitice (situaţia o repetă, în liniile generale, pe aceea din Germania celui de-al treilea Reich, analizată pertinent de Ernst Cassirer în *Mitul statului*, de pildă).

Între aceste două atitudini-limită, impuse şi eşuate, în ultimă instanţă – ca strategii – se construieşte o structură rezistentă, aceea a culturii alternative, care respectă şi ea (conştient sau nu) nevoia de mit a oamenilor. Am putea spune că ritualul creştin interzis (refulat) se transferă asupra unor figuri culturale: cultura devine, în anii dictaturii, o formă de rezistenţă, iar figurile ei majore primesc proporţii mitice, cum se întâmplă şi cu Nichita Stănescu. În atare situaţie, strategiile culturii oficiale îşi pierd efectiv mult-clamata fermitate, ezită şi, adesea, încearcă să convieţuiască cu – de nu chiar să-şi integreze – formele alternative, evident, de succes. Acest fapt explică şi ambiguitatea atitudinii Puterii faţă de mitul stănescian: perioadele în care e deranjată de „cultul personalităţii" (permis numai pentru figurile mitice „oficiale") alternează cu altele, în care Puterea însăşi contribuie la consolidarea mitului, aniversându-l cu fast (10.000 de tineri îi cântă, la Cenaclul Tineretului Revoluţionar, „Mulţi ani trăiască!", poetului aniversat – şi tot la aniversară, reprezentanţii Puterii îi înmânează poetului ordine, medalii, felicitări…). Înţelegerea corectă a gesturilor acestora, repetăm, *ambigue*, ale Puterii faţă de exponenţii şi fenomenele culturii alternative ar putea contribui în mod decisiv la limpezirea apelor (deocamdată, tulburi şi tulburate cu bună ştiinţă) ale „colaboraţionismului" scriitorilor români.

Nichita Stănescu – portretul unui erou mitic

„Noi vrem să fim trimbulinzi…”

(Nichita Stănescu)

Să revenim, însă, pentru momentul de faţă, la mitul Nichita Stănescu. Instituit de mecanismele de autoreglare ale culturii alternative, el răspunde funciarei nevoi de mit (de idoli) a publicului şi se construieşte respectând – ca în cazul lui Washington, discutat de Dorothea Wender – perfect legile unui asemenea fenomen. Moartea timpurie a eroului nu face decât să consacre mitul. Demonstrând, în cele ce urmează, treaptă cu treaptă, structura canonică a mitului stănescian, vom începe prin a parafraza celebrul vers al lui Marin Sorescu (un poet „real”, acesta, nu un mit…): „Nichita Stănescu n-a existat…”, dar situaţia culturii româneşti era de aşa natură încât – de n-ar fi existat – Nichita Stănescu trebuia inventat. „*Trebuiau să poarte un nume*”. Dar există atâtea documente ale realităţii lui, mi se va spune! Absolut (absolut…? cum adică?) credibile, ele sunt totuşi subminate în mod esenţial de chiar statutul lor de… „mărturii ale altora despre zeu”. Iar în această eră a tehnicii diabolice, documentele (acte oficiale, copii legalizate, coperţi, vitrine, fotografii, poeţi înfăşuraţi în pixeli etc.) pot fi uşor falsificate, o ştim cu toţii. Există manuscrisele, mi se va replica. Fals. Cele mai multe poeme sunt notate – ni se spune – de alţii, prieteni, discipoli (recunoaşteţi toposul biblic al învăţăceilor lui Mesia?), la dictarea Maestrului, aflat în stare „inspirată”. Poetul mai apoi transcria şi caligrafia dintr-însele: ezitantă, diferită de la un „manuscris” la altul, caligrafia poate fi, evident, şi ea, imitată. Faptul că multe texte sunt „comunicate” postum de prietenii poetului, că alte manuscrise s-ar fi pierdut în lungile-i peregrinări, adaugă incertitudini peste incertitudini. Se vor găsi destui să mărturisească despre cum l-au văzut scriind. Mărturiile nu sunt decât evanghelii. Există apoi culegeri de texte apologetice şi hagiografice, care vor servi în continuare extrem de bine demersului nostru. Pentru a reduce, din necesităţi de spaţiu, aria argumentelor, ne vom referi doar la cele oferite în *Albumul memorial* editat de „Viaţa românească” în decembrie 1984, şi în *Frumos ca umbra unei idei*, volum omagial publicat la Editura Albatros (Bucureşti, 1985). Ele reproduc fotografii (patinate, destul de neclare, iar intenţia artistică poate uşor masca o intenţie falsificatoare) ale Poetului, ale familiei sale, dar şi ale obiectelor ce i-au aparţinut. O analiză atentă ar releva uşor conotaţia magică a acestor obiecte: o

carte de vizită cu o adresă fictivă, o cunună austeră, de nuiele (spinii lipsesc, deocamdată) atârnând pe perete în jurul unei semnături infantile, un orologiu de „forma unui posibil sicriu", o colecţie de monede şi medalii, două potire bisericeşti, o masă pe care se ofileşte un trandafir (cadrul este, evident, artificial, bănuielile ni se confirmă), în sfârşit, fotografiat din exterior, un bloc ca toate blocurile acestei ţări, întărind de fapt ideea ubicuităţii eroului mitic. Pentru a considera asemenea obiecte „documente", iar nu „relicve", ori „artefacte" (cazul pozei cu trandafir) e nevoie de… o voinţă de a le considera ca atare.

Dacă pe documente nu ne putem baza, în schimb „Nichita Stănescu" întruneşte caracteristici ale unei figuri mitice eterogene, alcătuite din elemente creştine şi orfice laolaltă, artefact evident al unei (disperate) nevoi de mit. Să le analizăm în ordine. Mai întâi, Poetul îndeplineşte condiţia de nebunie care îl face altfel decât ceilalţi; una din mărturisirile care i se atribuie este: „Ca şi maestrul nostru, marele desenator Hokusai, cel care semna desenele: Hokusai cel nebun după desen, aidoma lui, celui care are urechi să vadă şi ochi să audă /*observaţi rostirea în parabole*, *n. I.B.*/, şi noi înşine semnăm poemele: Nichita Stănescu, cel nebun după poezie". Acelaşi text (comunicat de martori ai proferării lui) se deschide către ritualizarea actului poetic, ca mod de expresie a transcendenţei: „Noi credem că nu există poeţi ci moaşe ale poeziei şi că este o tristă confuzie aceea care s-ar putea face sperând în meritul poetului iar nu în miracolul poeziei".

Să zăbovim apoi o clipă asupra (pre) numelui său, dublu: el are un prenume ascuns, şi în tinereţe unul din maeştrii iniţiatori îl sfătuieşte să nu şi-l mai spună. Acesta e Hristea, rostire autohtonă a numelui lui Crist. Prenumele cunoscut, „oficial", este Nichita (se povesteşte că îşi îndemna insistent discipolii „Spune-mi Nichita!"); să nu ne lăsăm furaţi de explicaţia disimulantă a originii ruseşti a mamei: al doilea lui nume derivă din grecescul „niké" şi conotează victoria – pe cel victorios (alt atribut al eroului sau al zeului).

În al treilea rând, hagiografiile vorbesc despre o biografie „miraculoasă". Părinţii i s-ar trage din ţărani (după tată) şi din nobilimea rusă, dezrădăcinată de Revoluţie (după mamă). Sinteză a doua principii (v. părinţii „lumeşti" ai pruncului Iisus), copilul este excepţional prin frumuseţe (păstrată şi la maturitate, căci evangheliile insistă asupra charismei figurii sale) şi prin talente (geniul poetic se manifestă de timpuriu, dar are talent muzical, aplecare spre

matematici şi mai ales o neţărmurită dragoste de aproapele său: familie, prieteni, profesori etc.). Mama i-a făcut în copilărie un horoscop care îl menea unui destin de excepţie. Ca în legendele despre Crist, Mama e personajul protector central al vieţii zeului, căruia i se instituie un adevărat cult. E interesant de notat cum, în replică, opinia publică, propagând mitul, acuză ca „trădătoare" (în diverse chipuri) femeile ce trec prin viaţa fermecătorului zeu adult. Între copilărie şi maturitate, el urmează o serie de iniţieri, adevărate probe ritualice, uşor decriptabile din poveştile celorlalţi (de pildă, locuieşte la un moment dat într-un subsol, echivalent mundan al descinderii în Infern etc.). Adult, e mereu înconjurat de discipoli (între care, inevitabil pentru ochiul care vede acolo un sens mitic, cineva îl încarnează pe Iuda, de unde interesul actual pentru identificarea unui asemenea „trădător") şi despre minunile înfăptuite de el se povestesc o mulţime de anecdote, cele două volume hagiografice le înregistrează de altminteri cu fidelitate. Ne vom opri asupra câtorva, credem, mai semnificative.

Aflat în pelerinaj la un templu (Oxford), le aruncă fariseilor dispreţul său. Relatarea cuvintelor Poetului îi aparţine apostolului său Tom/ozei/, adică Toma: „Oxford, auzi dumneata, cetate, palate, turle, Shakespeare, Elisaveta cu Essexu şi cu sexu' /…/ Numai că ei m-au condus într-o anexă a unei biblioteci cam cât o sală de clasă primară. În bănci, vreo cinşpe speriaţi, buclaţi, cu sticle-n ochi, foarte, da' foarte afanisiţi precum că sunt puşi să îşi piardă ei vremea cu un poliet de după Cortină. Mă prezintă un mastrapontifex maximus, scrobit /…/ că au început să apară şi alţi derbedei şi derbedoaice, să vază animalu' comunist cum le zice pe poezeşte în ţara lui nea Willică…", etc., etc. Se spune că vorbea cu arborii (şi avea un plop, Gică, în faţa blocului, care-i şi răspundea) şi că el însuşi recunoştea a fi însoţit de animale năzdrăvane: „Am adus cu mine turma mea de lei străvezii…". Paradoxal, într-unul din rarele momente când îşi recunoaşte explicit condiţia supraumană, muritorii de rând, martori ai scenei, cred că glumeşte, ignorând cadrul sacru unde se aflau (catedrala Ohridului) şi momentul (încununarea Poetului cu însemnele orfice „cununa poeziei"). El s-a întors atunci cu spatele către public o clipă, apoi le-a spus „am vrut să vedeţi cum îmi cresc aripile!", declanşând ovaţii în sală, dar negăsind înţelegere…

Devine evident că avem de-a face cu un erou mitic şi din frazele

care i se atribuie *despre sine*. Aşezându-se mereu în poziţie fraternă faţă de interlocutor, el îl numeşte pe celălalt „bătrâne", implicită închinare în faţa aproapelui, socotit cu umilinţă mai înţelept. Întrebat insistent (ritualic) „Cine eşti, Nichita Stănescu?", el răspunde enigmatic „Eu sunt tu", „greşind" semnificativ biblicul „eu sunt cel care sunt". Rapelurile biblice sunt extrem de numeroase, fapt explicabil dacă ţinem seama de *background*-ul creştin al mentalităţii care a creat şi propagat mitul. Astfel, el se consideră trimisul Poeziei în Real (identificând Poezia cu Sacrul) şi succesor, prin rit iniţiatic, al lui Eminescu, altă figură mitică a culturii româneşti. De altminteri, la fel cum Crist îşi certa contemporanii că au uitat cuvintele sacre, ale Vechiului Testament, pe care el le re-cita pentru ei, şi Nichita Stănescu citează abundent textul (sacru) eminescian, actualizându-l într-un moment când acesta intrase într-o criză de receptare. Ca şi Crist, vorbeşte cu plăcere în parabole, râzându-şi părinteşte de truda ulterioară a discipolilor de a le descifra. I se atribuie chiar invenţia inspirată a unui nou limbaj sacru, ermetic (*Necuvintele*), cu ritmică magică, incantatorie.

În sfârşit, odată sacralizat, să observăm din cele două volume hagiografice râvna cu care se înghesuie în tablourile votive, dedicate lui, cele mai diverse personalităţi (reale, istorice): de la Adrian Păunescu la Mihai Sora, de la Eugen Simion la Mihai Cârciog, de la Traian Iancu la Ana Blandiana, de la Ted Hughes la Domokos Geza etc.

Dovezile în sprijinul irealităţii acestui erou mitic ar putea continua. Să ne liniştim cu gândul că mitul e mai rezistent în timp – şi, deci, mai real – decât realitatea istoriei, şi că Nichita Stănescu, gură de aur prin care se rosteşte Poezia, este o figură mitică de care se vede că am avut şi mai avem nevoie. Ca să îl serbăm, împărtăşindu-ne ritualic din puterea regeneratoare a zeului, dar şi ca să îl oferim pradă, în locul nostru. Cei ce îl contestă, astăzi, contestă în fond cultura care l-a instituit şi îl cinsteşte ca pe o figură mitică. Idol şi victimă, „ireal" şi real, Nichita Stănescu oglindeşte – de fapt – destinul culturii române, reale.

B. Portretul criticului la tinereţe: între credinţă şi analiză

Pentru aceia care au urmărit evoluţia lui Corin Braga din 1982 încoace, *Nichita Stănescu – Orizontul imaginar* (Sibiu, Editura Imago, 1993; ediţia a doua, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002) este mai mult decât un debut de critică literară; ea se cuvine citită cu emoţia ce

însoţeşte realizarea unui proiect amplu, împlinirea unei promisiuni, a cărei seriozitate o confirmă. De aceea, înainte de a mă pronunţa asupra conţinutului ei, înainte de a-i judeca ideile ori de a-mi rosti întrebările, salut în perseverenţa autorului de a duce la împlinire proiectele studenţiei – la care atât de adesea, atât de uşor, renunţăm – într-o cercetare având drept principale calităţi profunzimea, consecvenţa metodologică, aspiraţia spre exhaustivitate, grija pentru coerenţa viziunii ordonatoare. Ar mai fi de spus şi că – între vocile generaţiei mele de critici literari – Corin Braga face cu acest prim volum, deja, o figură oarecum aparte tocmai prin tipul de cercetare pe care înţelege să o întreprindă. Termenul de comparaţie mi se pare a fi volumul „recuperat" (din propria-i tinereţe) de Mircea Cărtărescu, *Visul chimeric*, unde, având un obiect de analiză similar (poezia eminesciană) şi, în principiu, uzând de aceeaşi grilă metodologică, criticul nu reuşeşte să depăşească stilul adesea superficial al unei eseistici fermecătoare, spumoase, dar în cel mai înalt grad autoreferenţiale. În opoziţie, *Oriozntul imaginar* încearcă recentrarea discursului critic asupra unui obiect ce se doreşte a fi cuprins în toate dimensiunile sale. Nu o „întoarcere a autorului", aşadar, ci o „întoarcere la autor". Cartea lui Corin Braga nu e „o ipoteză personală de lectură", ci o demonstraţie posibilă asupra liniilor integratoare ale universului poetic stănescian.

Acest text critic mai are – în ceea ce-l priveşte pe Corin Braga – valoarea evidentă a unei iniţieri într-o impresionantă bibliotecă Babel, menită a-i facilita autorului accesul la sensurile poeziei lui Nichita Stănescu. Pentru Nichita Stănescu – sau *şi* pentru el – autorul citeşte matematici neeuclidiene şi filosofie bergsoniană, Sartre şi texte esoterice, filosofie antică şi teoretizări de ultimă oră ale postmodernismului, mişcându-se între toate aceste surse cu o egală naturaleţe, aceea a profesionistului. Fie şi numai ca pretext, proiectul său de a scrie „o carte despre Nichita Stănescu" i-a servit, fără îndoială, unei temeinice ucenicii pe arii culturale extrem de vaste. Dar Corin Braga este şi hărăzit a fi profesor, de unde nereprimata tentaţie de a le explica (rezuma, povesti) cititorilor, suspendând analiza propriu-zisă pentru excursuri aflate la jumătatea drumului între trimiterea concisă (pentru uzul cititorilor avizaţi) şi explicitarea excesivă (pentru un cititor absolut neavizat). De-aceea, fără nicio undă de ironie, spun că asemenea glisaje didactice vorbesc despre profesorul din Corin Braga;

mă întreb, însă, în ce măsură servesc (sau deservesc) ele dicţiunea cristalină a ideilor sale. Cu atât mai mult cu cât, pe de altă parte, autorul evită să emită judecăţi de valoare asupra bibliografiei despre Nichita Stănescu pe care o citează: cu rare excepţii, atitudinea sa faţă de „predecesori" e reverenţios-distantă, opţiunile urmând a se deduce din frecvenţa citării anumitor nume. Or, cred că miza cărţii – adică, răspunsul la întrebarea „cât din mitul Nichita Stănescu se datorează unor factori de conjunctură?" – ar fi putut să se sprijine mai accentuat pe un exerciţiu de critică a criticii. Cum însuşi autorul o recunoaşte, opera lui Nichita Stănescu este dublată, de nu chiar înlocuită, în percepţia cititorilor, de o imagine a criticii despre ea. În acest sens, de pildă, nu numai opera în sine a făcut concesii ideologiei oficiale, ci şi grilele care i s-au aplicat. Cu alte cuvinte, „mitul Nichita Stănescu" (dacă despre el este vorba, în cele din urmă) nu e numai opera lui Nichita Stănescu. Corin Braga se detaşează de alte opinii critice printr-o formulă comodă, însă vulnerabilă, risantă, prin expunerea interpretantului: „eu cred… /eu nu cred…", lăsând mai departe cititorul să-l creadă, la rându-i, „pe cuvânt". Inocentă şi vulnerabilă, formula însoţeşte, egal, atât afirmaţii esenţiale, de principiu (de exemplu, despre ideologizarea şi manierismul care nu afectează „ţesuturile vii ale operei"), cât şi altele, ce ţin de simţul comun.

Ruptura dintre scopul studiului, anunţat în *Cuvântul înainte*, care vizează o rejudecare a locului lui Nichita Stănescu în literatura română, şi cel la care, încăpăţânat, se opreşte în cele din urmă Corin Braga, poate fi depăşită dacă presupunem că volumul de faţă e primul dintr-o serie. Că, deocamdată, autorul poate să spună „Studiul de faţă îşi propune să analizeze tematic şi arhetipologic poemele aparţinând acestor ultime două etape (simbolică şi metalingvistică), să urmărească geneza şi structurarea universului imaginar al lui Nichita Stănescu", pentru a relua, cândva, în studii ample, sugestiile „amorsate" acum (unele vizând chiar o posibilă istorie a literaturii contemporane, precum acelea despre capcana disocierii eticului de estetic în „al doilea comunism românesc"). Corin Braga propune perspective de lectură pentru teme controversate ale (viitoarelor) noastre istorii literare, precum relaţia Scriitorului cu Puterea. Nichita Stănescu este un asemenea caz exemplar şi afirmaţiile criticului sunt de o admirabilă moderaţie ordonatoare: „Nu ştiu dacă Nichita Stănescu era într-adevăr un cinic, dar este evident că el a practicat o disociere

aproape schizoidă a eului creator de eul social. Dacă în plan moral el este un contraexemplu, nu putem ocoli ideea unei anumite etici a creaţiei, a unui model de dăruire pentru vocaţia sa pe care Nichita Stănescu l-a întrupat cu prisosinţă. Poeziile «concesionate» ideologic trag în definitiv prea puţin în balanţă, opera sa rămânând în esenţa ei «pură», sustrasă contingentului, deoarece omul s-a sacrificat cu bună ştiinţă în favoarea poetului. Şi aici, în planul comportamentului creator, Nichita Stănescu poate fi privit ca un model de dăruire pentru artă pe care puţini ar cuteza sau ar reuşi să îl urmeze. El a renunţat în mod deliberat nu numai la condiţia socială, ci şi la sănătatea, la echilibrul sufletesc, într-un cuvânt, la eul empiric, fiind artizanul unei metamorfoze de profunzime, prin care s-a transmutat într-o altă condiţie spirituală, într-o altă personalitate. Este de admirat voinţa şi tenacitatea cu care el s-a rupt de toate condiţionările psihosociale pentru a ajunge încontact cât mai apropiat cu izvorul genuin al inspiraţiei, pentru a dobândi acea libertate aproape mistică a stării de poezie. Libertatea sa histrionică în confecţionarea unei «măşti» exterioare este o dovadă că accentul interior fusese radical deplasat, printr-o alchimie psihică, de pe om pe poet. Chiar dacă opera nu mântuie omul, ea îl mântuie pe creator…”

În ansamblul său, studiul propune o axiologie, care limpezeşte apele unei creaţii vaste, încearcă să o cuprindă într-un efort (bine stăpânit, de altfel) vorbind mai degrabă despre sentimentul (de necuprindere, de neputinţă, de… spaimă) al cititorului (fie el critic sau nu) faţă cu scrierile lui Nichita Stănescu. Lectura construită de Corin Braga creează, într-adevăr, senzaţia coerenţei fundamentale a operei; dorinţa de sistematizare e, de asemenea, evidentă. *Nichita Stănescu – Orizontul imaginar* nu e o „ipoteză de lectură”, ci „o cercetare critică” de proporţii. Care nu vrea să fie *decât*… „o perspectivă de fenomenologie a imaginarului…”

În miezul acestui „decât” şi dincolo de senzaţia liniştitoare de *coerenţă* a universului stănescian pe care o degajă, studiul lui Corin Braga mi se pare extrem de interesant în cel puţin două puncte fundamentale: este vorba despre determinarea „resortului adânc” al inspiraţiei stănesciene (şi „în relaţie cu aceasta, a structurii schizomorfe a imaginarului”), şi de interpretarea (în cheie postmodernă, în cele din urmă) a recuperării raţionalului şi a antropocentrismului stănescian. Extrem de interesantă (dar trecută

chiar de autor într-un plan secund) mi s-a părut apoi încercarea de analiză a raporturilor generaţiei ’80 cu poezia lui Nichita Stănescu, fără îndoială – unele din cele mai „stranii” în istoria literaturii române postbelice. Alături de consideraţiile despre „mitul Nichita Stănescu” şi despre relaţiile operei cu ideologia oficială, perspectiva propusă aici de Corin Braga ar putea deschide chiar o istorie/analiză a fenomenului optzecist. Nu e, de altminteri, singura „secvenţă” a cărţii ce trădează în „criticul la tinereţe” ochiul atent la ansambluri şi la istoria ideilor, care poate vesti un istoric literar.

Deosebit de interesante sunt, apoi, consideraţiile (cu toate că sporadice, într-un plan secund al comentariului) despre relaţia operei stănesciene cu modelul eminescian. Corin Braga se sprijină în bună măsură pe substanţa studiului Ioanei Em. Petrescu, *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti* (1989), dar cantonarea excesivă („încăpăţânată…”) într-o discuţie despre modernism şi postmodernism la Nichita Stănescu îl face să gliseze, cred, prea repede, peste câteva piste posibile, pe care îmi îngădui să le redeschid, întrucât ele nu fac decât să confirme – la o eventuală dezvoltare – coerenţa întregului:

1. Într-o analiză arhetipală a operei lui Nichita Stănescu, figura modelului (mitului) eminescian poate fi uşor citită ca având rolul „Tatălui” opresiv, ce determină criza de semne a „Fiului” (o repetare, de fapt, a scenariului psihanalizat pentru romanticii englezi de Harold Bloom (în volumul *The Visionary Company*), şi diagnosticat de el ca „anxietate a influenţei”).

2. Ipoteza conform căreia „totalitatea romantică” eminesciană „se configurează într-un mod oarecum spontan, ingenuu”, mi se pare a fi infirmată de spectacolul manuscriselor, ca şi de obsesia formelor fixe (ca o „cerebralizare a discursului”); Eminescu nu se află, cred, aici, la antipodul poeticii lui Nichita Stănescu – Corin Braga, în schimb, o „crede”.

3. În tentativa de a desolidariza eul de reprezentările sale despre sine, pe „modelul interogaţiilor apofatice specifice tratatelor gnostice de la începutul erei creştine”, Nichita Stănescu redescoperă o soluţie încercată (cu aproape acelea” modele!) de Eminescu (v. corpusul de manuscrise „*Rugăciunea unui dac* – *Scrisoarea I* – traducerile din *Rig Veda* – *Luceafărul*”).

4. Discutând „dinamica universului imaginar la nivelul relaţiilor interioare, ale poetului cu sine însuşi”, cele trei etape identificate de

Corin Braga reiau, perfect, schema triadică a devenirii eului eminescian, din poeme nu întâmplător dragi lui Nichita Stănescu, precum *Oda în metru antic*.

…Discuţia poate continua. Şi aceasta este o altă calitate, deloc neglijabilă, a studiului. Mai presus de toate, însă, cartea *confirmă* o vocaţie incontestabilă şi oferă o cartografiere necesară a operei stănesciene, constituindu-se într-un titlu de referinţă. De-aceea, în lipsa unei fraze inspirate pentru un „final", îl voi parafraza pe autor, spunând: „Indiferent pe ce poziţie ne situăm faţă de *Nichita Stănescu – Orizontul imaginar*, eu cred că îndărătul paginilor sale stă cu adevărat un critic literar".

Între decalog şi mărturisire

— Învăţăturile, după Cornel Ungureanu

1. Să-ţi trăieşti vârsta ca pe un dar de la Dumnezeu: „Tatăl meu a murit la 50 de ani, eu mă apropii de 54. Anii pe care îi trec de 50 sunt de la Dumnezeu. Mă despart de ei cu un oarecare entuziasm, cu o oarecare voioşie. Pot să-i gospodăresc cu oarecare lejeritate. Cred că i-am spus într-o dimineaţă Ioanei aceste propoziţii…" (*A muri în Tibet*, Iaşi, Polirom, 1998). Ioana aceea, desigur, nu sunt eu (deşi mă înduioşează undeva, în adâncul nerostit, să ştiu că avem acelaşi prenume, greu de tot ceea ce „*it'se în a name*"…). Dar lecţia aceasta mi-a spus-o Cornel Ungureanu şi mie: mi-o spune, de vreo douăzeci de ani încoace, la fiecare vârstă, la fiecare prag – ale mele, ca şi ale lui. De aceea nu mi-l pot închipui trecând peste cumpăna celor 60 de ani decât cu „o oarecare voioşie".

2. Să-ţi disciplinezi gândul, obligându-l să se supună rigorii (scripturale, a) momentului: „Scriu cu gândul că păcătuiesc. N-ar fi trebuit să scriu azi. Ar fi trebuit să stau întins şi să mă golesc de gând. Fiindcă toate gândurile mele de azi zburdă, o iau razna, ajung într-un univers o iau razna, ajung într-un univers concupiscent…" (*A muri în Tibet*). Scriu, aşadar, un text „la aniversară" despre Cornel Ungureanu, şi nu-mi las gândul să o ia razna, înspre intervalul care desparte lecturile reciproce ale cărţilor noastre. Scriu şi nu mă las să gândesc la amintirea discuţiilor de altă dată, tot mai rare de-o vreme, de nişte ani, el e tot mai ocupat şi mai „profesoral", eu sunt tot mai departe („geografic", ceea ce în logica „lui" e foarte important), el e tot mai grăbit, eu sunt tot mai nevorbitoare… Deşi, într-adevăr, urmând învăţătura lui, „toate gândurile mele de azi zburdă…"

3. *Să nu te laşi*: „Am aproape 54 de ani şi simt că e foarte târziu: şi pentru călătorii, şi pentru dragoste, şi pentru literatură…” (*A muri în Tibet*). *Reformulez*: *Să nu te laşi pradă ţie însuţi*. Cornel Ungureanu face parte din rara spiţă a intelectualilor care s-au născut cu sentimentul „că e foarte târziu”, care este însăşi axa definitorie a intelectualităţii lor, a conştiinţei lor critice – ce începe prin a fi mai ales conştiinţă de sine. Răsucit – cum numai un intelectual se poate aşeza faţă de lume – el ştie că (în virtutea acestei conştiinţe) nu trebuie să i se lase pradă chiar ei, conştiinţei sale. Drept care ridică proiecte – proiecte de studiu – dintre cele mai curajoase în spaţiul criticii literare româneşti actuale: „Istoria literaturii române, cea scrisă după 1918 şi, mai ales, cea scrisă după 1948, propunea «închideri» – graniţe categorice, de prea multe ori insurmontabile. Nicio comparaţie cu scriitorii bulgari, iugoslavi, maghiari, polonezi nu anima pagina exegetului. Vom încerca, într-un şir de cărţi, a studia deschiderile pe care le realizează spaţiul românesc către aceste culturi. Şi, în acest timp al globalizării, felul în care scriitorul român exprimă spaţiul său matricial. /…/ Suntem, fără îndoială, la o nouă răscruce, într-un timp în care ne întrebăm, tot mai des, dacă literatura mai este necesară. O privire înapoi nu pare a fi inutilă, fiindcă trebuie să recuperăm autori pe care vitezele cu care ne ducem înainte ar putea să-i mutileze. Şi cărţi, şi idei pe care suntem gata, prea repede, să le abandonăm” (*Geografie literară*, Editura Universităţii de Vest din Timişoara, 2003). Şi cine poate ridica asemenea construcţii, acela are vârsta tuturor începuturilor. Înţelepte. Obosite: „Aveam 25 de ani şi mă simţeam foarte bătrân…” (*A muri în Tibet*). De câte ori acest refren nu-mi cadenţase şi mie proiectele!…

4. *Să te priveşti pe tine însuţi fără cruţare*: „Nu arăt bine, nu scriu bine, nu gândesc bine, nu sunt profund. Supravieţuiesc prin acest şir de *nu*-uri, adăugate mereu, adăugându-se mereu. Scriind, trăieşti însă dintr-un gând şi dintr-o bucurie a deformării. Exist refăcând liniile…” (*A muri în Tibet*). Pentru fiecare din aceste propoziţii autocritice, cititorii pasionaţi ai cărţilor lui Cornel Ungureanu găsesc – fiecare, altfel – contraargumente. Dar lecţia responsabilităţii faţă de pagina scrisă, la fel de necruţătoare ca şi precedenta poruncă, le rămâne, exemplară, tuturora.

5. *Să rămâi ironic cu toate rolurile pe care îţi e dat să le asumi*: „era curioasă dacă un profesor – un adevărat profesor, cum aş fi eu – şi-ar putea descoperi o adevărată vocaţie erotică. Profesorii au, după

părerea ei, o vocaţie funebră. Ei sunt mesagerii lumilor dispărute, ei îşi explică /…/ pe cadavre. Ei ar trebui să se îndrăgostească din când în când, să se tulbure. Dumneavoastră v-aţi putea îndrăgosti?" (*A muri în Tibet*). Iar dacă vreodată, explicând concepte sau numărând silabele unui alexandrin rebel, mi se pare că amfiteatrul în care vorbesc primeşte culorile putrefacte şi solemne ale *Lecţiei de anatomie* binecunoscute, imaginarul decalog al prietenului meu – care îmi este mai „profesor" decât alţii – subminează, binevenit, solemnitatea momentului. Pentru Cornel Ungureanu suntem mereu prea solemni, în rolurile noastre. Patetici. El nu e un patetic.

6. Să cunoşti în deplinătatea lui sensul care ţi se dă: „Un adevărat iniţiat trăieşte în viaţă senzaţiile morţii. Trăind, îşi simte momentul plecării…" (*A muri în Tibet*). Incomod, ca toţi maeştrii iniţiatori, Cornel Ungureanu figurează scena acesta, liminală, a plecării ultime, în fiecare construcţie critică. Dincolo de evidenta rezonanţă tematică în subiectele care-l pasionează, fiecare analiză a sa este o căutare a Centrului, un joc cu limita – care e de fapt un joc cu moartea –, o încercare a rezistenţei fiinţei sale. Şi a rezistenţei fiinţei lumii-de-interpretat.

7. Să fii fericit: „Am o tensiune de cosmonaut. Îmi face cardiograma. Ai o inimă de adolescent, te poţi îndrăgosti. Râde. Îndrăgosteşte-te – fii fericit!" (*A muri în Tibet*). Dintre toate lecţiile pe care, elev cuminte, cred că le-am învăţat de la Cornel Ungureanu, aceasta mă umple de sfială în aceeaşi măsură în care mă eliberează. Deşi ştiu că a fost rostită/scrisă ca o glumă, ca o figură literară (grea de referinţe culturale multimilenare, ca un fel de „epitom al presiunii culturale"), ca o figură a vârstei în criză şi a criticului în criză, deşi ştiu toate astea, îmi place să îmi derulez, mai mereu, în memoria-mi sonoră (virusată), accentul inconfundabil cu care prietenul meu (cel lucid, cel bătrân) rosteşte un asemenea îndemn.

8. Să scrii despre tine ştergându-ţi confesiunea din propriul text: „Totul se revarsă în cărţile citite altă dată; *arta descrierii* înlătură, distruge, absoarbe, consumă arta confesiunii. Confruntată cu celelalte texte, pagina trebuie să fie clasică: *fără moarte*. Fără emoţia trecerii…" (*A muri în Tibet*). Pusă sub ratură, subiectivitatea fiecăruia din noi rămâne acolo, zidită, ascunsă în zidul orb (al propriei noastre orbiri teoretice), adevărata artă a confesiunii e stăpânită doar de criticii literară adevăraţi… Dar despre cine credeţi că scriu ei, dacă nu despre

ei înşişi?

9. *Să te supui trecerii*, *ştiind ce* va urma: „Aşa, zilele vieţii noastre se înghit una pe cealaltă. Se devoră cu mare plăcere. care pe care. Zilele în care am învăţat să mergem pe apă sunt devorate de zilele celuilalt, care a găsit mijloacele cele mai simple de a trece râul. Pe urmă zilele care ne rămân sunt înghiţite de cele pe care le-am pierdut, încercând să urcăm la cer. Să pierdem greutatea fiinţei noastre…" (*A muri în Tibet*). Alături de autoironie, luciditatea intră în combinaţia complexă care dă structura ei de rezistenţă reflexivităţii fiecăruia din noi. Indescriptibilă, firește, uşurătatea fiinţei noastre este figurabilă în oblicitatea textelor noastre. Aşa se explică faptul că scriem.

10. *Să nu mori în Tibet*. Pentru ceea ce reprezintă locul şi rolul criticului literar în aceste vremuri de apocalipsă, *A muri în Tibet* este – cred – una din cele mai interesante figurări (cu aer de glumă intelectuală, cum le plăcea iluminiştilor – iluminaţilor?) ale unei *ars poetica*. Critica literară de azi presupune revenirea în forţă a „subiectului slab" (atât de slab că stă să moară la picioarele acoperişului lumii), a celui care caută tărâmul transcendent al sensului (Shamballa, între alte nume, i se zice), care urcă până lângă poarta spre dincolo, experimentează moartea dar nu moare, pentru că nu poate să moară, pentru că nu poate trece dincolo, pentru că iniţierea lui, şi darurile lui, şi ştiinţa lui (de carte), toate se opresc la un imaginar prag, de netrecut. Cu ironie, pentru rolul său eşuat, cu luciditate, adică înţelegând de ce eşuează, criticul, interpretul, hermeneutul stă să moară, aproape că moare, aproape că trece dincolo, dar nu moare ci rămâne aici (infinitivul titlului era şi el un semn al nerealizării morţii iniţiatice), revine, coboară, se îndrăgosteşte, suferă, scrie. El e singurul care ştie, deopotrivă, că pragurile spre sens există şi că pragurile spre sens sunt de netrecut.

Aşteptându-l pe Ion Bogdan Lefter

Să încep cu o mărturisire (cum ar spune autorul însuşi): mă prenumăr printre aceia care, de mulţi ani deja, aşteaptă studiile/cărţile/dezvoltările substanţiale şi ample prefigurate, în anii '80, de articolele şi prefeţele semnate de Ion Bogdan Lefter. Eram, încă atunci, convinsă că autorul are darul rar de a releva puncte nodale în dezbaterea de idei, în interpretarea unor scriitori sau a unor momente de istorie literară, şi că intervenţiile sale esenţiale se vor constitui plecând din asemenea deschideri. Iată că Ion Bogdan Lefter a început

de câţiva ani să îşi publice în volume (cu o ritmicitate neegalată, cred, de vreun alt critic literar contemporan) acele studii critice, oferindu-ne materie de reflecţie, dar şi de discuţie, substanţă pentru lungi lecturi…

A. Documente pentru istoria literară a postmodernismului românesc

Reunirea, în sfârşit, în volum, a textelor sale despre postmodernism – din anii ’80 şi până astăzi – este o întreprindere salutară în primul rând din perspectiva documentelor unei istorii literare care aşteaptă încă să fie scrisă; intervenţiile autorului din presa culturală românească a ultimilor douăzeci de ani au constituit întotdeauna momente de răscruce în dezbaterea conceptelor (şi autorilor) postmodernismului, impactul lor fiind mult mai pronunţat decât cel înregistrat, în aceeaşi perioadă, de alte voci ale criticii şi teoriei noastre literare. Volumul *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii" culturale* (Piteşti, Ed. Paralela 45, 2000) oferă spre lectură textele de succes ale unui critic literar de succes; ceea ce constituie, în sine, o invitaţie la lectură…

El reconstituie, deopotrivă, şi climatul unor epoci (anii ’80, ani ai maximei închideri a Puterii comuniste româneşti, apoi deceniul imediat postdictatorial) esenţiale în definirea şi înţelegerea evoluţiei culturii române contemporane. Este lăudabilă ideea autorului de a aduna între coperţile cărţii toate intervenţiile sale pe această temă, indiferent de caracterul lor mai pronunţat ştiinţific sau dimpotrivă publicistic (de la textele lui Ihab Hassan la insuccesele gimnastelor române la Olimpiada de la Sydney, totul „e de faţă", ca un obiect posibil pentru studiul postmodernităţii). Ceea ce reuşeşte astfel Ion Bogdan Lefter este reconstituirea unui climat, documentarea unei istorii a ideilor – care rămâne, aceasta din urmă, de scris. Retroactiv, *Postmodernismul*… este un „jurnal de campanie", păstrând fierbinţeala polemicilor şi a imperativelor publicistice ale momentului, iar stilul textelor mărturiseşte mai degrabă despre un gazetar implicat în fervoarea „facerii Ideii", decât despre distanţa unui istoric literar.

De altminteri, Ion Bogdan Lefter îşi păstrează nealterat, şi aici, unul din talentele sale indiscutabile (alături de multe altele): acela de a prevedea exact ce fel de cărţi grave *trebuie scrise* în istoria literară românească. Convinsă la rându-mi de necesitatea acestora, mă întreb când îşi va găsi criticul însuşi timp pentru a le scrie: „Trebuie – notează el în *Direcţie*, *curent*, *model*, *paradigmă* – să producem nişte cărţi mai

impunătoare decât nişte culegeri de articole pe care le-am scris de-a lungul anilor despre postmodernism, despre generaţia noastră, pentru ca să aşezăm odată lucrurile în pagină în mod limpezit şi larg coerent, ca să zic aşa…". Cu declarată modestie, el formulează doar „premizele analizei pe texte, care rămâne de făcut de-acum înainte, în liniştea cărţilor…" (*O problemă în doi timpi*).

Structura volumului reuşeşte să releve unitatea ideatică a unui sumar ce poate părea altminteri eterogen tematic şi inegal stilistic: ordonate astfel, intervenţiile sale publicistice din ultimele decenii dau substanţă unor dezbateri precum cele privind conceptele istoriei literare româneşti şi diacronia lor accidentată (secţiunea întâi, *Modelul postmodern*. *Către clarificarea unui concept cultural*), bătălia canonică şi rezistenţa la teorie din mediile culturale româneşti (*Alte lămuriri*, *campanii*, *propuneri*), direcţiile criticii literare contemporane (*Pentru o critică postmodernă*), feminismul ca ideologie resurgentă (*Filo-feminisme*), în sfârşit – nevoia dialogului. Aceasta din urmă, deocamdată (pare să sugereze, implicit, autorul), mai importantă decât sinteza istorică (*Şi alte dezbateri la temă*). Unele titluri sunt mai mult decât grăitoare pentru poziţiile apărate de Ion Bogdan Lefter: *Pledoarie pentru clarificările necesare*, *Pentru refacerea coerenţei culturale naţionale*, *Pentru o teorie serioasă a postmodernismului românesc*, *Romanul postmodern nu e în criză*, *Cum stăm cu „metodele"*, *Falsa „criză" (cu ghilimele) a criticii româneşti*. Spun „apărate" pentru că volumul, în ansamblul său, păstrează aerul general polemic al intervenţiilor autorului făcute la vremea lor, şi cărora nu le lipseşte – dimpotrivă – energia contestatară; spre pildă, iată un portret al lui Adrian Marino, „a cărui «ideologie hermeneutică» e mai curând emanaţia unui temperament impulsiv-clasificator decât o metodă". Cartea de faţă nu este o istorie, ci un dosar – cum bine anunţă – al unei viitoare istorii.

Deocamdată, Ion Bogdan Lefter se păstrează în ipostaza riscată, subiectivă, participativă, incompletă – dar admirabilă şi eroică! – a celui ce face istoria, nu a celui ce o scrie. Tot astfel cum respinge programatic (în prefaţa intitulată *Ce este şi ce nu este această carte*: *despre o anume credinţă profundă în actul scrisului*) un anume stil academic („… preţiozităţile idiomurilor academice. Care /…/ nu prea stăteau oricum în fire autorului"), pe care el îl vede ca expresie cosmetizată, superficială deci, a unei erudiţii de paradă („nefiind un

studiu, cartea nu e doctă, n-am împănat-o cu trimiteri bibliografice"), iar nu ca rezultat al dialogismului esenţial al criticii literare, sau ca reperaj fundamental al cartografierilor istoriei literare. Ion Bogdan Lefter înţelege să respingă metehnele superficialităţii, „Aşa cum se poartă prin părţile noastre: când se ivesc la orizontul zilei cestiuni culturale de o anume anvergură ideatică, ele sunt iute şi degrabă preluate de «moara» micii publicistici /…", care-şi face cu conştiinciozitate şi chiar cu vizibilă voluptate datoria de «dezamorsare», banalizare, minimalizare şi finalmente discreditare, prin dizolvarea fiecărui nucleu problematizant într-o balcanică ceartă de cuvinte…" (*Pledoarie pentru clarificările necesare*). Autorului îi rămâne, între acestea două, o cale îngustă – cu atât mai meritorie. Pe care, mergând, el găseşte resursele pentru a pune riscante pariuri cu viitorul (identificaţi acum douăzeci de ani ca „tineri scriitori ce promit", numele înşirate ori caracterizate de Ion Bogdan Lefter au confirmat, între timp, într-o covârşitoare majoritate) ori pentru a aborda probleme dintre cele mai acute ale (scrierii) istoriei noastre literare, precum ambiguitatea sensurilor modernismului românesc, simptomatologia stilistică a curentelor istoriei noastre culturale, complexele criticii (repede înşirate, pentru voluptatea care se asociază preciziei diagnosticului, acestea sunt: complexul informării, al hiperinformării „sau vânătoarea bibliografică", complexul „post-festum", al nesincronizării, al tranziţiei, al alexandrinismului, al apartenenţei – destule pentru a subîntinde o accidentată istorie…), conţinutul contradictoriu al postmodernismului, interferenţa ideologie-literatură, bătălia canonică, noncoincidenţa istorică dintre paradigma culturală şi cea politică, tradiţia dificilă şi (post) modernitatea întârziată, marginile cronologice ale crizelor criticii româneşti, şi atâtea altele. El trece peste toate, interesat de perspectiva de ansamblu (preferând, de altfel, frecvent, să discute o istorie culturală iar nu una literară), de viziunea asupra seriei mari, de construcţia naraţiunii majore – şi de ancorarea în prezentul dezbaterii; el trece lăsându-şi cititorii în aşteptarea unor dezvoltări viitoare ale acestor idei.

Calea este îngustă şi riscată, spuneam. Autorul nu poate eluda propria sa participare la facerea istoriei literare a postmodernismului – şi nici nu vrea să o facă, insistenţa cu care anecdotica evenimentelor se adaugă argumentelor dezbaterii întărind aspectul de „dosar

documentar" al volumului. Este un gest de admirabilă onestitate, cu care Ion Bogdan Lefter recunoaşte că a coborât în arenă şi nu îşi pune măştile distanţei, atât de frecvente pentru orice subiect interpretant. Mai mult decât refuzul unui stil academic, confundat grăbit cu erudiţia împodobitoare, în aceasta constă dezvăluirea esenţială a opţiunilor metodologice ale autorului. Ion Bogdan Lefter este un „participant", el depune mărturie (despre cum constituirea postmodernismului românesc a fost şi o rezistenţă culturală sub dictatură), istoria lui personală se înscrie în cercurile mari ale istoriei literare (volumul documentează astfel, de pildă, cenaclurile optzeciştilor de la Universitatea din Bucureşti, sau – la celălalt capăt al istoriei – identifică, în exclusivitate, ultimele evoluţii dintr-o cronologie a postmodernismului românesc cu crearea şi funcţionarea ASPRO, al cărei preşedinte este autorul însuşi), etc., etc. Mai uşor de identificat în stilistica implicită a textelor, dilemele istoricului literar Ion Bogdan Lefter, care alege mereu să fie *lead*erul de opinie, cel ce face, nu cel ce scrie, nu se rostesc, se reprimă. Dar *Postmodernismul*… este şi dosarul acestei bătălii, în curs, a istoricului literar cu sine însuşi.

În sensul în care reconstituie climatul ideatic al unor epoci, de la distanţa temporală de-acum privind lucrurile, multe din informaţiile pe care se întemeiau atunci (în jurul lui '80) intervenţiile autorului referitoare la postmodernismul occidental sunt amendabile; dar ele mărturisesc extrem de grăitor despre cum şi care era accesul intelectualului român, sub dictatură, la bibliografiile interzise, şi despre ce putea el să facă, să vadă, să înţeleagă, pe baza acelora. Prezentarea postmodernismului occidental (de fapt, anglo-american) se face pornind de la ceea ce îi era cunoscut autorului, fiind, în sine, ca imagine a curentului anilor '70—80, evident parţială, chiar dacă substanţială şi convingătoare (istorii mai recente, precum cele semnate de un Ch. Norris sau H. Bertens, dacă e să rămânem la mediile anglo-americane, sunt mult mai complete şi de-acum accesibile cititorului român specializat). La fel, în peisajul românesc, cronologiile, întâietăţile şi numele rămân de definitivat. Numelui lui Stefan Stoenescu, anglistul la care Ion Bogdan Lefter identifică o primă utilizare a termenului de postmodernism (într-o prefaţă din 1980), trebuie să îi fie adăugat cel al lui Andrei Brezianu (cu un text din 1974, *Câţiva americani „post-moderni" şi pasărea Phoenix a prozei*, reluat în vol. *Translaţii*, din 1982). La fel, dezbaterea din presa noastră culturală

din anii ’80, consacrată postmodernismului, înregistrează o primă abordare dintr-o perspectivă epistemologică datorată lui Liviu Cotrău (*Spaţiul diferenţei*, „Steaua”, nr. 10/1983); numele teoreticienilor americani nu erau apoi chiar atât de necunoscute cum sugerează pledoariile restitutive ale autorului. Îi adaug – probabil, din vocaţie „academică” – un volet destul de amplu, necunoscut, cred, lui I.B. Lefter: este vorba de textele despre postmodernism şi filosofia deconstrucţiei, publicate de Ioana Em. Petrescu între 1982 şi 1990 (îndeosebi între 1984 şi 1988) în reviste precum „Cahiers roumains d’études littéraires”, RITL, „Caiete critice”, „Steaua”, „Vatra”, care – deşi deschise mai degrabă spre deconstrucţia franceză – se întemeiau pe lecturi explicite şi adesea polemice din Ihab Hassan, Jameson, Lyotard, Lentricchia, Hillis Miller, Krieger, Paul de Man etc. Şi care reprezentau fragmente din două volume publicate ulterior, postum, *Ion Barbu şi poetica postmodernismului* (predat, cu acest titlu, editurii, în 1987, apărut în 1994), respectiv *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu* (1991, cap. *Fragmente despre deconstructivism*; reluat în Ioana Em. Petrescu, *Modernism/Postmodernism. O ipoteză*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2003). După 1990, studiile de specialitate asupra problemei sunt mult mai numeroase decât cele citate şi numai caracterul participativ al intervenţiilor criticului însuşi justifică trecerea unora sau a altora sub tăcere, deocamdată. Desigur că nici aceste completări nu încheie discuţia despre receptarea postmodernismului occidental la noi, desigur că am şi eu sentimentul, mărturisit de autor, că „sunt atât de multe lucruri de spus încât e inutil să mai adăugăm ceva”. Dar, tot asemeni lui, care proiectează viitoare istorii literare, gândesc şi eu că se va găsi cineva să adune aceste detalii şi să scrie o „istorie a avatarilor postmodernismului în cultura românească”. Volumul lui Ion Bogdan Lefter mă încurajează în această speranţă.

B. Clasici români în trei flashuri exegetice

Cu trei volume de critică literară publicate în acelaşi an (*Bacovia, un model al tranziţiei*, Piteşti, Paralela 45, 2001; *Doi nuveliști: Liviu Rebreanu şi Hortensia Papadat-Bengescu*, Piteşti, Paralela 45, 2001; *Scurtă istorie a romanului românesc (cu 25 de aplicaţii)*, Piteşti, Paralela 45, 2001), Ion Bogdan Lefter conduce detaşat (cred), şi la această categorie a performanţelor editoriale româneşti – într-un peisaj, aşadar, din care nu lipsesc „performerii”, şi nici competiţiile. Cele trei studii se apleacă asupra aceleiaşi arii istorico-literare:

literatura română clasică, recitită în interiorul canonului existent. Faţă de care, desigur, miza este polemică şi atitudinea iconoclastă. Dar, nu mai puţin, Ion Bogdan Lefter împlineşte un gest de (auto) consacrare ca istoric literar: el „reciteşte clasicii" (pe unii îi şi editase ca atare în colecţiile de patrimoniu şi de bibliografe şcolară ale anilor '80, pentru care aceste texte au servit de studii introductive), căutând să echilibreze reverenţa implicită faţă de modelele pe care ei le reprezintă (în sensul acesta, scrisul lui a avut dintotdeauna o anume „aşezare", calm-metodică, aproape didactică în a accepta şi explicita valoarea deja instituită), cu voinţa polemică şi cu dorinţa de a „privi altfel" un canon în sine indispensabil. Măsura, soliditatea, justeţea intuiţiilor constituie principala valoare a acestor studii în care calităţile de istoric literar ale lui Ion Bogdan Lefter continuă să se prefigureze, fără a ieşi complet în lumină, fără a împlini ceea ce anunţa autorul în anii '80, întrucât el alege să adune în volume intervenţiile sale de-atunci, aşa cum erau, în cele mai multe cazuri – fără a actualiza măcar bibliografia critică. Rezultatul este (neîndoios) interesant, ca portret al criticului în tinereţe (*aşa* scria Ion Bogdan Lefter critică literară în anii '80, *aşa* deschide el porţi spre viitoarele construcţii ale domeniului), dar ne lasă în continuare în aşteptarea „marilor sinteze", pentru care autorul are cu certitudine şi viziune, şi condei. Şi pe care, pe de altă parte, aflăm acum că nu le va mai face.

Există o certă propensiune narcisiacă în asemenea reluări ale „tânărului Ion Bogdan Lefter aşa cum a fost", dar ea poate aduce, la rându-i, la lectură, un farmec în plus, prin chiar francheţea cu care se recunoaşte, în oglinda textului; de pildă, despre studiul consacrat lui Bacovia (care deschisese iniţial o ediţie Bacovia publicată la Eitura Minerva în 1987), aflăm că era „rezultatul unor recitiri şi reflecţii aprofundate. În acelaşi timp, conceptual şi metodologic vorbind, decurgea din teoria postmodernităţii literare româneşti pe care o elaborasem deja. /…/ Astăzi, chiar de m-aş întoarce spre a relua analiza, a-nţelege altceva din Bacovia n-aş putea…". Mereu atent la sine însuşi, criticul ne atrage atenţia asupra a ceea ce gândea-plănuia-scria în acei ani, la nivel de doctrină şi de idei, pentru care „Bacovia", de pildă, nu era decât un pretext, o concesie – poate – făcută ritualurilor canonului istoriei noastre literare (sau o căutare a unui „strămoş mitic"?). Paginile devin astfel documente ale unei istorii a ideilor literare în care Ion Bogdan Lefter e mai degrabă personaj decât

observator extern. Încrederea în justeţea propriilor perspective se îmbină (cuceritor, aş spune) cu o inocenţă a participativului explicit. Pasaje precum acesta sunt foarte frecvente: „pe asemenea interpretări ale literaturii noastre mai vechi am construit un model al celei mai noi – şi propria mea viziune asupra istoriei culturale româneşti intrate, cu tot cu marii ei autori de altă dată, în postmodernitate" (*Bacovia*…). Proiectul de ansamblu al studiului (care excedează, de departe, concretizarea sa) este descris în fragmente cu indiscutabile calităţi pedagogice; analiza celor doi nuvelişti a presupus „filtrarea exegezei critice anterioare, revalorificarea «scrierilor marginale» ale celor doi, reinterpretarea nuvelisticii din perspective naratologice, retorice, «biografiste» şi aşa mai departe, urmărind mereu reconstituirea «profilului interior» al operei fiecăruia. Într-un plan şi mai general, m-a interesat recuperarea complexităţii lor auctoriale excepţionale, în care diversitatea prozei postmoderne îşi poate găsi antecedente mai elocvente decât în marile lor romane" (*Doi nuvelişti*…). Astăzi, Ion Bogdan Lefter este mai interesat de circumscrierea unor fenomene de restructurare a procedeelor autenticiste din proza românească contemporană, iar „ceea ce era de făcut" la 1987 rămâne nerezolvat nici acum, precum (de exemplu) „jocul de măşti" din proza Hortensiei Papadat-Bengescu, una dintre cele mai seducătoare ipoteze interpretative ale sale.: „Analiza lui rămâne de făcut separat, întru completarea unui demers scriitoricesc de primă importanţă. Vreau să spun că rămâne de făcut din unghiul pe care l-am propus…"; precizarea grijulie din final, ca atâtea altele, ne întăreşte în convingerea că personajul cel mai important şi mai interesant din aceste studii este însuşi „interpretantul".

Cine este acest interpretant? *Scurta istorie*… este deosebit de elocventă în privinţa dificultăţilor de încadrare ale subiectului tare al tuturor acestor studii. Eterogenitatea autorilor investigaţi în *Aplicaţii* este nu atât sublimată de reunirea lor sub câteva teme mari (*Tradiţionalism şi modernitate*, *Epilog*: *avem roman*! *Addenda*: *şi criticii scriu romane*), cât este compensată de „*constanţa perspectivei autorului*, *care şi-a urmărit fără abateri reperele*, *criteriile*, *teoriile*. De aici, în loc de inconsecvenţe – unele reluări de idei sau chiar formulări asemănătoare…" (s.n., I.B.). „Jocul de măşti" este jocul favorit al lui Ion Bogdan Lefter însuşi; „cu aspectul – şi cu titlul! – ei de istorie literară, cartea rămâne, totuşi, după părerea autorului ei (*care ne aminteşte din*

nou că el, şi nu altul, vorbeşte din textele sale, n. I.B.) – mai mult una de *critică*. Sau – altfel spus – de *eseuri critice asupra istoriei romanului românesc*" (s.a.). *Scurta istorie*… este, de fapt, o istorie literară scrisă de un critic ce se vrea, înainte de toate, creator de doctrină în postmodernismul românesc, căuna îi caută, în asemenea analize şi investigaţii „aulice", părinţii fondatori (Bacovia este cel mai fericit exemplu, în ansamblu) şi momentele de geneză. Dar această poziţie, dublu mascată, a lui „Ion Bogdan Lefter în propriile texte" este totodată una extrem de riscantă prin eterogenitatea şi diversitatea situărilor (şi scriiturilor) pe care le presupune. Mai fascinat de idei (ca personaje ale istoriei) decât de nivelul tematic al literaturii investigate se dovedeşte autorul şi în incisivele istorii ad-hoc ale receptării scriitorilor discutaţi, care caută să fie „o oglindă fidelă a creşterilor şi descreşterilor criticii româneşti de-a lungul a şase decenii şi mai bine" (*Bacovia*…). Ideile sunt vii, în mişcare (spre postmodernitate, firește), în vreme ce scriitorii sunt măşti realizate cu vizibile eforturi retorice, ca această efigie a lui Bacovia: „În 1945, el seamănă cu adevărat versurilor sale: chipul exprimă o suferinţă profundă, dar transmite şi senzaţia unei pasivităţi structurale; stă în faţa lumii «ştiind» totul, dar şi – parcă – descumpănit; e, în acelaşi timp, şi lucid, şi ingenuu…". Efigia călinesciană a lui Eminescu nu poate să nu ne vină în minte: iconoclastiile subtile ale lui Ion Bogdan Lefter converg spre aceeaşi voinţă de putere a subiectului interpretant.

Istoria literară (şi istoria interpretărilor) îi serveşte mereu de suport pentru o construcţie doctrinară extrem de actuală, în viziunea sa: „şi totuşi, de ce nu se vor fi produs în aceşti ani înnoiri ale structurilor romanului, ale retoricilor narative? Răspunsul cel mai la îndemână este următorul: nici n-aveau cum să se producă! Postmodernitatea abia şi-a început cariera în deceniul trecut şi se află încă în fază de stabilizare. Într-un fel, ea a premers căderea regimului comunist, contrapunându-i un model al pluralismului. În orice caz, emergenţa noii paradigme a declanşat încă din anii '80 o restructurare de mari proporţii a întregului nostru spaţiu cultural autohton. Alta similară nu mai poate veni prea curând. istoria creativităţii lucrează cu cicluri ample. N-o poate tulbura nici măcar o revoluţie politică". Ion Bogdan Lefter are gesturile ample ale constructorului şi aceasta explică, probabil, cel mai bine felul grăbit în care amână analiza de detaliu (pentru romanul românesc, de pildă, „rămân de inventariat

formulele mai speciale, mai «marginale», faţă de proustianismele de tot felul…", etc.), ca şi condescendenţa cu care critici şi istorici literari devin personaje monoton-bidimensionale într-un dialog circumstanţial. În paragrafe succesive, consacrate receptării lui Al. Ivasiuc, aflăm că „N. Manolescu a constatat şi el…", „L. Petrescu a opinat mai apoi…", „N. Balotă a făcut o analiză constructivă…", „E. Simion a apreciat şi el…", în sfârşit, „Al. Călinescu a dat o expresie mai bună…". Parafrazându-l pe Nichita Stănescu, am spune că „ei sunt pentru că el îi este…"

…Dar ce fantastică şi ce minunată poveste! putem continua, câtă vreme privirea doctrinarului se ridică foarte sus, la nivelul unei istorii a mentalităţilor, a culturii etc., al unei istorii a seriilor mari, în orice caz, ca în această perspectivă asupra anilor '80: „o adevărată criză se declanşase /…/ în anii '80. Una intrinsecă, a însuşi sistemului de concepte care subîntind o cultură. Atunci a început şi marea tranziţie de la paradigma modernităţii la cea a postmodernităţii. Dacă antecedentele, recunoscute între timp, fuseseră de-a lungul anilor '50 – 60 – 70 marginale, după 1980 a devenit vizibilă instalarea în centrul sistemului românesc a altor mentalităţi, percepţii şi retorici decât cele care îi reglaseră până în acel moment funcţionarea. Criza poeziei, a romanului ori a criticii atunci s-a pornit: criza unui *anumit* fel de poezie, a unui *anumit* tip de roman, a unui *anumit* mod de a înţelege acţiune acriţică. Conceptele întregului sistem literar şi-au început remodelarea în sens postmodern. Din păcate, instinctele conservatoare ale unor părţi întinse din lumea noastră artistică şi intelectuală i-au făcut pe mulţi să nege, să minimalizeze sau să ignore transformările de mari proporţii prin care cultura românească trecea. După 1989, s-a ivit ocazia de a le pune pe seama noi pieţe libere şi de a le ascunde după amintitele diagnostice alarmiste…" (s.a., *Scurtă istorie*…).

Creator de doctrină, Ion Bogdan Lefter face pariuri riscante cu istoria literaturii române, pentru a răspunde la întrebarea „ce urmează acum?". „Romanul românesc pare să se afle la ora unui nou start. Clipa de respiro va trece. Amestecul brutal al politicului în spaţiul literaturii e de domeniul trecutului. După eclectismul interbelic şi cel post-proletcultist, va sosi – poate – momentul asumării depline a libertăţii şi pluralităţii post-moderne" (*Scurtă istorie*…).

Recuperând ceea ce a scris în anii '80, proiectând ceea ce va

scrie, în general, în literatura şi critica românească de-acum încolo, Ion Bogdan Lefter este mult mai dornic să facă istorie literară, decât să o scrie. Nu e o postură confortabilă, dar ea este în mod cert fascinantă. Chiar dacă nu vor împlini niciodată analizele pe care le anunţau (şi pe care le aşteptam), cărţile pe care le le vesteşte de astă dată vor fi – poate – incendiare pe alte planuri. Istoricii literri vor avea atunci despre ce să scrie, aplecaţi asupra obiectului ce acum se lasă aşteptat.

Autoportretul criticului ca Arahne

Arahne şi pânza face parte din specia – rarisimă – a cărţilor de critică… frumoase. *Le plaisir du texte* nu e departe, desigur. Ghicesc întrebările: frumoasă… cum? din ce punct de vedere? al temei, al stilului, al prezentării editoriale? Frumoasă pur şi simplu, voi răspunde, aşa cum frumuseţile scriiturii ne sunt prea adesea refuzate sau uitate, în goana după garanţiile ştiinţificităţii, sau ale obiectivităţii, sau ale ultimei mode a zilei. Ca şi cum scriitura criticului nu ar răspunde neapărat unui canon estetic, nu s-ar putea construi în subtile figuri desitnate plăcerii noastre – şi (desigur) plăcerii celui ce scrisese. „*Plaisir du texte*"? Roland Barthes e chiar mai aproape decât s-ar crede, în experienţa acestei plăceri: a scriiturii, a comentariului, a poveştii, a lecturii, a ţeserii invizibilei pânze, unde suntem prinşi de cea care, ne avertizează încă din titlu, este – acum – Arahne. Arahne e Adriana Babeţi, iar cartea sa se numeşte *Arahne şi pânza* (Editura Universităţii de Vest din Timişoara, 2003). Comentariul meu ar trebui, poate, să se încheie aici, cu îndemnul: citiţi-o, plăcerea lecturii va fi, pentru fiecare din noi, diferită şi unică.

Deşi reuneşte eseuri ample, consacrate unor autori şi teme literare diverse (de la mirabila întâlnire dintre Kerenyi şi Jung, la corespondenţa dintre Eminescu şi Veronica Micle, de la Kafka la miturile amazoanelor şi ale *dandy*-ilor literaturii europene… etc.), adevăratul subiect al acestei cărţi pasionante este… Arahne însăşi. Arahne: critic, autoare şi subiect interpretant care îşi afirmă, programatic, dreptul la autoreflecţie, dreptul de a fi, de a se figura (… ca Arahne), de a se povesti. Pe sine însăşi, sieşi şi nouă, celorlalţi. Nu e o carte de critică mai narcisiacă decât altele, şi nu narcisismul ar fi de amendat aici: cu un talent de scriitor pe care nu mulţi critici literari contemporani îl au, cu un rafinament al alegoriilor cum arareori ne este dat să vedem într-o „carte de critică", Adriana Babeţi pledează pentru recunoaşterea poziţiei dominante a subiectului interpretant în

propriul său text. Despre el (despre *ea*) este vorba. Până-ntr-atât încât comentariile consacrate altor critici încifrează efigii ale propriului gest scriptural, puneri în abis ale lui Arahne însăşi, în actul ţeserii ambiguei sale pânze textuale. Modelul asumat (*redescoperit*, pentru cititorul român, fiindcă la noi Barthes pare să fi alunecat într-un con de umbră, în ultimul deceniu) este, desigur, *Fragments d'un discours amoureux*, pentru că „cititorul /*n. I.B.*: *dar cititorul „sunt eu*, *Arahne*", *în acest joc de oglinzi*/ va compune şi el fragmente dintr-un discurs, supunându-se (ca şi Barthes) tentaţiei alfabetului, a cărui ordine nu o va urma, ci o va răscoli. El va alerga, cu alte cuvinte, de ici-colo la suprafaţa şi înăuntrul textului lui Barthes, încercând să-l străbată, ţesând «intrigi» (şi intrigându-se în faţa neputinţei de a-şi scrie singur discursul)" (*De trei ori Barthes*).

E un întreg program estetic şi critic aici, oferit cititorului într-o retorică particulară, care nu mai cere, precum în primele decenii ale postmodernismului, „îndurare pentru individual" (expresia îi aparţine lui Constantin Noica), ci oferă spre vedere centrul pânzei textuale: *Subiectul*, criticul – ca Arahne. Structura volumului avansează o alegorie a vederii, grupajele de eseuri se intitulează *Dioptrii*, respectiv *Lentile de contact*. Aluziile la „vederea slabă" trebuie citite însă ca tot atâtea trimiteri spre vederea interioară, ca putere interpretantă a subiectului (şi nu cred să existe în critica românească a ultimelor trei decenii, postmoderne, o mai interesantă apropiere de perspectivele întemeiate de Paul de Man, cu a sa *Blindness and Insight*, povestea deconstructivistă a *Orbirii şi viziunii* critice…). Criticul, „orb, dar vizionar", se oferă vederii cu o derrideeană voluptate, într-un *Eseu despre autoportret* care dă, în primul paragraf, un soi de „efigie textuală a metodei critice" *pro domo*: „Ca gest reflex, eseul despre autoportret îşi dă singur numele. Prin însăşi concentrarea sa pe subiect, el se autointitulează «*Speculum*» şi în acest chip doreşte să fie, întâi de toate, o încercare a ochiului. Asupra ochiului care se vede şi se ştie văzut. Un exerciţiu, cu alte cuvinte, al privirii în oglindă. O speculare a reflexului: reflecţie şi, deopotrivă, reflexie. Gând, cugetare în marginea imaginii «de sine». O necontenită diateză reflexivă a verbului care se încearcă, îşi exersează propria flexiune descriind gesturi similare. Dar ale altora…". Pledând pentru dreptul de a se arăta – şi a se recunoaşte, şi a se da spre vedere – la o figurală oglindă textuală, Adriana Babeţi se menţine lucid-ironică: „Poate, deloc

întâmplător, întâia privire în oglindă e, în mitologia Europei, a unei femei. O, pe vremuri, prea-frumoasă făptură, aprigă, de nestăpânit, «excesivă» (prin însuşi numele ei grecesc – *Gorgona*), Medusa /…/ e excedată, învinsă de propriii ochi, siliţi să se-nfrunte în oglindă". Ipostaziindu-se ca personaj central al propriului text, prin astfel de recursuri la efigii mitologizante, criticul îşi figurează chiar şi distanţa faţă de propria-i imagine. El (ea) ni se dă spre vedere, rămânându-ne, totuşi, nouă, cititorilor, de neatins. El (ea) se află în centrul unui spaţiu simbolic cu funcţii ambigue: „o întreţesere de fragmente, în fapt, un text continuu, învăluitor, în stare să îl cuprindă, să-l înfăşoare, spre a-i putea reda, postmortem, figura din litere mai vii ca niciodată" (se afirmă în deschiderea aceluiaşi *De trei ori Barthes* – probabil, între toate eseurile care alcătuiesc volumul, cel mai flagrant autoreferenţial, cel mai subversiv ironic, cel mai dens în subtilităţi autofigurative ale subiectului interpretant).

Rudă bună cu Şeherezada (altă imagine a feminităţii creatoare, reprimate, oferindu-se pradă şi totodată salvându-se prin oblicitatea poveştii pe care o ţese pentru monstrul din faţa sa), Arahne ţese… poveşti. Există o voluptate a povestirii în toate eseurile de faţă, o plăcere care le surclasează pe altele, ale interpretării; povestea e cosmotică, ea dă sens lumii (căci o interpretează), ea înstăpâneşte subiectul povestitor – pe Arahne în centrul pânzei sale de simboluri. Povestea se aşază în rupturile de coerenţă ale lumii – precum romanul cărţii nescrise despre Roland Barthes, pe care Adriana Babeţi îl recompune, comentându-l nu pe Barthes, ci neputinţa (???) de a scrie despre acesta, felul cum cartea îi scapă şi „s-a compus – în acest interval – singură", sau povestea nescrisei cronici la volumul de corespondenţă inedită Eminescu – Veronica Micle, de la blocajul iniţial („Brusc, m-am blocat. Îi vedeam pe toţi eminescologii ţintuindu-mă…"), la studiul surselor („timp de o săptămână am recitit cu creionul în mână…"), la decizia de a nu scrie nimic („Astfel încât am hotărât /…/ să nu scriu nimic despre povestea lor de amor aşa cum o romanţaseră alţii. I-am lăsat să se dezvăluie singuri…"). Scris ca poveste a scrierii unui text ce nu s-a mai scris, eseul acesta, intitulat *Coregrafii erotice*, este, după ştiinţa mea, cea mai interesantă întâmpinare apărută în presa noastră literară (fusese publicat în „Orizont") la ediţia scrisorilor inedite. Desigur, şi acest titlu este ambiguu, coregrafiile criticului în jurul unor texte de care sfârşeşte prin a se îndrăgosti fiind tema

subliminală a ţesăturii de poveşti „comentatoare”. Cum însăşi descifra pentru textele aceluiaşi Barthes, Adriana Babeţi reuşeşte să pună în poveştile sale (critice, interpretante – dar ce poveste a fost vreodată altfel?) „acel amestec inconfundabil, încântător, de senzualitate, de concreteţe şi abstracţie”.

O reabilitare a eului, aşadar: „*Ego sum dum scribo*. Sunt, exist, mă identific cu mine atâta vreme cât scriu. Scriu, exist, sunt eu însumi scriind, această unealtă de scris, stilul, un calamus, pană sau trestie despicată la vârf, scindată (ca un trup de suflet), prin care curge, asemeni sângelui, cerneala. Ar fi putut să spună aceste cuvinte oricând, pe urmele lui Descartes, şi el, Roland Barhtes…”, şi ea, Adriana Babeţi. Conştientă de puterea care se află în scriitor, autoarea ne dă, cu Arahne şi pânza, un „*Babeţi par Babeţi*” (ca *Barthes par Barthes*) abia mascat de temele pe care le „ţese”. Există multe fragmente pe care le-am putea cita, ca emblematice pentru întreaga construcţie a acestei prea-furmoase, prea-ironice, cărţi. Aleg unul (finalul *Eseului* despre *autoportret*), fascinant prin amplitudinea simfonică a temelor sale, pentru a vă lăsa, iubiţi cetitori, prizonieri ai superbei pânze; observaţi-i miza polemică, dar şi centrarea pe figuri ale subiectului interpretant, alunecarea subtilă din regimul pronominal al eului, ţeserea temelor vederii, ale reflecţiei, orbirii şi viziunii, în sfârşit – candeţele incantatorii ale enumeraţiei care dă ordinea finală a acestei lumi, create de Arahne: „Autorul nu se întoarce niciodată, din simplu motiv că nu a fost plecat nicăieri. Doar critcii au crezut-o. Scriitorul care îşi spune *eu* (*tu* sau *el*), printot atâtea *personae* şi tot atâtea măşti, a rămas acolo, /…/ în pagină, închis, prizonier sieşi, în propriu-i corp. Un corp scris, o uriaşă frază pe suprafaţa hârtiei, glisând unduit, care se miră – cine sunt? Şi îşi răspunde – sunt ceea ce vi se pare că vedeţi, această aparenţă informă, descompusă în cuvinte, această suprafaţă şi profunzime în acelaşi timp, chiar graniţa dintre ele, pe care vreau să o trec mereu, oglinda care vă răsfrânge o imagine, privirea în care trebuie, la rându-vă, să vă priviţi pentru a mă recompune, pentru a-mi reda figura pierdută, ochii, orbitele vii, singurele fante negre, netrucate, ale măştii, pe unde mă puteţi vedea aşa cum sunt în *speculum*, în încremenire. O mirare ultimă, o siderare. Un autoportret (cum s-ar scrie, prin transfer, prin metaforă, suprimând comparaţia) *ca* autopsie, autocritică, autodafe, autolatrie, autogamie, autoplastie, autosugestie, autotipie, autovaccin, automat, autotomie, autoflagelare,

autonomie, autopatheia, autoscopie, autograf".

Magia temelor secunde

Criticul literar este un călător fără vocaţie: el „carteggiază", precum Ariosto, el călătoreşte în cărţi – care îi folosesc drept hărţi – şi, de fapt, singurul teritoriu pe care îl redescoperă, la infinit, este al propriului său spirit. Postmodern de-acum, criticul opune chiar această plăcere a cartografierii de sine, această întoarcere din depărtatele teritorii (şi ele, de fapt, imaginate de lecturile altora, înaintea sa) pentru retragerea în cochilia proprie, trupească şi spirituală deopotrivă, o opune, aşadar, foamei de spaţiu a modernităţii, cea care descoperise Americile şi Luna ca pe nişte teritorii noi, când (noi, criticii, ştiam asta dinainte) ele fuseseră scrise deja, în cărţile bibliotecilor noastre… La fel cum toate limbile sunt străine pentru un poet, îndrăznesc să spun că toate ţările sunt imaginare pentru criticul literar, că el nu ajunge niciodată la realitatea dintâi a pământurilor, a apelor sau a continentelor, pentru că le citeşte – şi lectura este singura formă de cunoaştere posibilă. Oblică, imperfectă, mediată. Dar criticul există – se descoperă – în interiorul acestui spaţiu de oblicitate, de intermediere.

Nu glumesc decât pe jumătate. Volumul lui Mircea Mihăieş, *Atlanticul imaginar* (Editura Universităţii de Vest, Timişoara, 2002) este unul dintre cele mai frumoase memoriale de călătorie pe care le-am citit în ultima vreme. E Atlanticul imaginar – şi intermediar – în care autorul există, ca interpretant pasionat şi ca teoretician specialist al literaturii de expresie engleză; e spaţiul lui, în care – dincolo de temele fascinante ale fiecărui eseu – nu mai puţin captivantă este tema secundă, cea care dă unitate parcursului. Nu, nu e tema Atlanticului, deşi investigaţia pendulează – ca şi destinul scriitorilor şi al cărţilor – de-o parte şi de alta a marii ape. E tema criticului, cu subtemele sale conexe: lectura, vertijul intertextual, răscumpărarea unui exces (sau a unui minus) existenţial printr-o lectură compensativă… Mircea Mihăieş „carteggiază" cu delicateţe şi cu un soi de tandreţe narcisiacă, atitudini care pecetluiesc stilistic paginile cărţii. Teme secunde. Dar Mircea Mihăieş e pasionat de temele secunde; niciunul din eseuri, de fapt, nu „atacă" vreo temă de avanscenă a autorilor comentaţi, ci se desfată desfoliind ceea ce părea mai puţin important, dar – iată, ni se dovedeşte – ceea ce dă volum geografiilor schiţate de „temele prime". E, în chip postmodern, o „întoarcere a temei secunde", puse sub ratură,

refulată, trecută repede altă dată, iar principala temă secundă a eseisticii lui Mircea Mihăieș este… interpretantul. Adică, nu chiar el însuși, să nu confundăm identitățile, ci să urmăm mai bine, în ritmul lecturii, această călătorie a „carteggiatorului" peste apele pe care însuși le închipuie-n drum.

Prilej de învățături explicite, despre subiectivitatea necesară, pentru că „Nu e destul să plonjezi într-o mare de texte. Trebuie să și înoți în ea. De înotat ajungi însă abia după ce ai înfrânt duritatea literei, aducând la suprafață moliciunea, flexibilitatea, delicatețea lor. Or, dacă nu te poți sustrage «intertextualității», măcar să-ți creezi propriul text. Propriul suflet de hârtie. Orice metaforă e îngăduită, pentru că autorul însuși o încurajează" (*Metafizica doliului*). În cazul dat, metafora care subîntinde constant în volum meditațiile asupra actului lecturii și riscurile interpretantului, este una arhetipală, acvatică. Uzând de alegoria poveștii despre Leon Wieseltier, scriitor evreu al Americii contemporane (în *Negarea lui Proteu* și *Metafizica doliului*), criticul ne spune, firește, ceea ce numai alegoria îi îngăduie să spună; ziarist pasional, scriitor de talent amânându-și mereu marile scrieri, personalitate accentuată și incomodă, Leon Wieseltier, inițiatorul – înțelegem – al lui Mihăieș în universul cultural „iudeo-american", este o alegorie, o… mască obiectivând *ad hoc* o fundamentală rostire lirică: „Aici, în camera de studiu, se va ruga, aici va studia. Și tot aici, poate pentru ultima oară, va cocheta cu lexicul romantic: «Simt de parcă-aș sta pe marginea țărmului imensității». Imaginea e frumoasă, desigur: un ocean de cărți pe marginea căruia îți proiectezi silueta. De fapt, îți proiectezi teama. Vorbești în clișee pentru că încă nu stăpânești cuvintele cele noi…"

Și aici intervine a doua dificultate a „carteggiatorului" care este orice critic literar: de fapt, pentru el, cuvintele noi nu există; el lucrează, viețuiește, se construiește și – în cele din urmă – se rostește, întotdeauna în cuvintele rostite deja, în limitele rostirii inaugurate. De-aceea, a lui e figura alegoriei, de aceea textele lui circumscriu obiecte de silabe și continente de pagini, dar nu sunt decât confesiuni. „Circonfesiuni", ar spune, deconstructivist, Derrida. Dar voința de „punere în criză" a conceptelor, alături de recuzarea geografiei ample în favoarea spațialității interne a subiectului, este o altă temă secundă, magică, a *Atlanticului imaginar*. Cu o măiestrie demnă de vechii desenatori de hărți ai zorilor Renașterii, Mircea Mihăieș scrie o carte

postmodernă în programul său, aplicată unei literaturi predominant moderne. El ne „ţese", pe noi, cititori ipotetici, în plasa acestor diabolice intenţii „circonfesive", pentru a încheia călătoria cu un *Bazar postmodernist*, adunare de fişe (unele – absolut incitante, precum consideraţiile despre raporturile modernismului cu postmodernismul, despre logica postmodernă sau despre plăcerea postmodernă…) ca tot atâtea efigii în bestiariul din josul oricărei hărţi respectabile: *hic sunt leones*, pare să spună, de aici s-ar putea naşte reflecţia metodologică pe care o doresc, pentru care toată această traversare a Atlanticului s-a construit, dar pe care nu o scriu (încă?), în aşteptarea căreia vă las, inocenţi cititori ai niciodată inocentului meu eseu… Călătoria sa dintâi este „în „*Sartor Resartus*, cartea lui Carlyle (*Carlyle*, *croitoraşul cel viteaz*), „una din cele mai complexe scrieri în care filonul autobiografic se îmbină cu o uluitoare deschidere culturală", ce „oscilează între reproducerea cvasi-ştiinţifică a probelor şi construirea unui edificiu simbolic, stabilind filiaţii şi paralelisme de multe ori surprinzătoare…"

Dar ceea ce pare a fi deprins foarte bine Mircea Mihăieş în „călătoriile" sale (de la Leon Wieseltier? tot ce se poate… un „Leon Wieseltier" iese în calea fiecărui „carteggiator", odată şi-odată…) este că nimic nu exprimă mai bine conceptele decât obiectivările lor în anecdotele lumii acesteia. El atinge astfel nivelul teoriei. Şi cred că avem, prin Mircea Mihăieş, în critica românească a ultimelor decenii, unul din cei mai diabolici teoreticieni literari, uneori – prea bine mascat îndărătul alegoriilor şi pamfletelor de temut cu care iese în lume; sau – în lumea cărora acceptă să iasă. Ţinta problematizărilor sale este atât de „sus", încât până şi patetismul alegoriei i se iartă şi i se explică. Un ochi atent la valurile acestui Atlantic ar putea observa, de pildă, în care circumstanţe textul lui Mihăieş rosteşte „tu" (adică, „eu", nu impersonalul din româna standard). Neaşteptat de limpede, între atâtea nivele ale alegoriei, eul se rosteşte vorbind despre moarte şi despre lectură. Reflecţia sa despre reificarea subiectului în actul interpretării se exprimă în termenii unei învăţări a morţii: „Dezbrăcarea de suflet ţi-a făcut-o moartea. Ţi-a arătat cât de neînsemnat eşti, ţi-a arătat cât de neînsemnat poţi fi. Reinventarea o datorezi cărţilor. Cărţilor despre moarte. Sufletul sălăşluieşte în ele pentru că tot în cărţi se află tradiţia. Însă transferul nu se produce chiar atât de simplu: nu tot ce e în carte trece în sufletul tău. Există şi lucruri care te revoltă, care te pun în dezacord cu propria ta tradiţie. O

tradiţie care te-a gândit, însă, atât de complex, încât îţi îngăduie să nu i te supui. /…/ Textele nu sunt neapărat ghizii aşteptaţi de autor. Ele atacă, simultan, în mai multe direcţii. Trebuie să fii totodată şi înăuntrul şi în afara tradiţiei – pentru a nădăjdui să rămâi (în) tradiţie. /…/ Desigur, ele sunt înlănţuite, desigur, ele se determină una pe alta. Dar de ce le invocă tocmai acum, când marea lui obsesie a devenit sufletul? Poate pentru că nu există suflet fără datină şi suflet fără conştiinţă? Poate pentru că sufletul e un recipient. Numai că el însuşi se găseşte în acel recipient şi nu-l percepe niciodată în întregul lui" (*Metafizica doliului*).

…Cu aceasta, capcana ireductibilă a criticului s-a închis asupră-i şi, astfel, el ne-a revelat-o, oblic: spaţiul lecturii, Atlantic imaginar al cărţilor, conţine şi construieşte subiectul, „numai că el însuşi se găseşte în acel recipient şi nu-l percepe niciodată în întregul lui…". Cărţile vorbesc despre moarte, fie că este vorba despre Carlyle (*Carlyle*, *croitoraşul cel viteaz sau Arta de a-ţi da în petic*), despre Oscar Wilde (*Un celt la porţile estetismului*, *Narcis &* Co. *Oscar Wilde între oglinzi carnivore*), despre Scott Fitzgerald (*Visul*, *visătorul*), despre Doris Lessing (*Despărţirea de Africa sau Magia temelor secunde*), despre James Joyce (*Ulysses*, *ora zero*) sau despre „alegoricul" Leon Wieseltier. Dar despre nimic altceva nu-i de vorbit. Călătoriile (imaginare sau reale), ca şi lecturile, sunt moduri de a ne pune în acord cu lumea şi cu moartea, iar clişeele livreşti (ca şi rugăciunile, ca şi *Kaddishul* lui Wieseltier) sunt tot atâtea moduri de a spune ceea ce se află, acolo, de nerostit. „Temele cărţii sunt o perfectă ilustrare a acestei dualităţi", spune Mihăieş, citând-o pe Julia Kristeva, care vorbea despre Joyce. Dezvoltându-se concentric, între plăcerea lecturii, fascinaţia călătoriei, atracţia teoriei şi spaima de apa morţii (tema secundă a acvaticei lecturi întâlneşte undeva, ca un curent subteran, pe platoul bachelardian nenumit, tema – la fel de magică şi de secundă – a morţii), cartea de faţă e o capcană. Ca toate cărţile adevărate, ar spune alegoricul Wieseltier. Pentru ca, impenitent comentator, Mihăieş să încheie: „Un destin care, dacă n-ar fi sublim, ar fi ironic".

Publicistica eminesciană într-o lectură necesară

Între toate domeniile creaţiei eminesciene, publicistica s-a bucurat, dintotdeauna, de o situaţie aparte: ca un joc ironic al vreunei divinităţi „exegetice", cu cât interesul suscitat de gazetăria poetului era mai „fierbinte", cu atât interpretările alunecau pe lângă sens. Într-un

prim timp, aceia care voiau să citească în poezia (în literatura) lui Eminescu o manifestare a Sacrului, au relegat publicistica în teritoriile depreciate, inferioare, ale profanului, terestru şi cotidian; apoi – odată cu primele decenii ale secolului nostru – publicistica a devenit obiectul de analiză predilect al acelora pentru care supralicitarea ideilor politice, economice etc. ale gazetarului (împlinită cel mai adesea în detrimentul poetului) viza aservirea mitului eminescian unor cauze străine atât textului originar, cât şi creatorului său. Afirmaţiile gazetarului Eminescu s-au văzut astfel ridicate la rang absolut, mai presus de contextul în care au fost scrise, chiar – mai presus de orice delimitări contextuale. Acesta este destinul ironic despre care vorbeam, în deschiderea rândurilor de faţă: prin determinările sale generice (care sunt, totodată, genetice), publicistica este supusă clipei, ea nu este viabilă decât – cu un termen drag lui Eminescu – „în cronistice"; articolele eminesciene nu fac excepţie de la atare statut şi mi se pare cel puţin paradoxal faptul că mai ales substanţa *lor* a fost pusă la contribuţie de comentatori (mulţi dintre aceştia, de fapt, nespecialişti) pentru a izvodi adevărurile ideologice de care aveau ei nevoie – în alt context, mascat sub pretenţia absolutizărilor etern-glorioase. Spaţiu de eterogenitate substanţială, publicistica lui Eminescu s-a văzut investită prea grabnic, prea orb, cu atributul originalităţii, extrapolat din teritoriul literaturii poetului nostru naţional. Spaţiu de incertitudine, fluctuant, pasional, publicistica este încă folosită, nesăbuit, întru ornarea textelor unor doctrinari de ambe sensuri (de dreapta, de stânga), ca o referinţă mitică. Spaţiu de incontestabilă demnitate a autorului, publicistica lui Eminescu a îndurat, asupră-i, jocurile dreptei româneşti antebelice, jocurile puterii comuniste (aventura editării sale, analizată cândva, atent, va dezvălui istoricului literar „strategii ale convieţuirii" dintre Putere şi cultura alternativă) şi mai îndură, din 1990 încoace, „torturile recitirii" într-o publicistică politică lipsită de măsură, fără a i se fi schimbat statutul de referinţă mitică. Un statut ambiguu şi, în fond, perdant pentru adevărata exegeză, ştiinţifică. „Perdant", fiindcă interesul marcat al nespecialiştilor pentru acest domeniu al activităţii eminesciene a avut drept rezultat îndepărtarea specialiştilor de el şi – cel puţin în ultima jumătate de secol – a oferit Puterii exact argumentele de care avea nevoie pentru a-i îndepărta, pentru a împiedica, sau încetini măcar, publicarea unor studii care ar fi eliminat nebuloasa de prejudecăţi şi

răstălmăciri, restituind contururile clare ale textelor. Ironic încă o dată, domeniului eminescologiei – cu tot aspectul său aglomerat până la saturaţie – îi *lipsesc* studiile majore asupra publicisticii.

Volumul Monicăi Spiridon, *Eminescu*. *O anatomie a elocvenţei* (Bucureşti, Minerva, 1994; ediţia a II-a, cu titlul *Eminescu*. *Proza jurnalistică*, revăzută, adăugită şi însoţită de o antologie de texte eminesciene, a apărut la: Bucureşti, Curtea Veche, 2003), întârziat în apariţie din raţiunile pomenite mai-nainte, reprezintă de-aceea una din cele mai „bune veşti" pentru eminescologia ultimilor ani; el este semnul unei intrări în normalitate, pe care o aşteptam de foarte mult timp: un critic literar de o seriozitate aparte, dublat de un teoretician cum nu sunt mulţi astăzi în ideile literare româneşti, analizează publicistica eminesciană din unica perspectivă care poate fi viabilă – aceea a retoricii textelor, a scriiturii lor, singura pecetluită cu adevărat de talentul lui Eminescu. „Tot restul *nu e* literatură", pare a spune, subtextual, Monica Spiridon, şi bisturiul său rece, atent, separă ape de uscat cu o minuţie de care publicistica poetului nu ştiu să mai fi avut parte. Premisa – explicitată abia către sfârşitul cărţii – este una subliminal polemică: „La împlinirea unui veac de posteritate, opera lui Eminescu s-ar cuveni atent recitită. Deşi valabilă pentru producţia intelectuală a scriitorului, privită în bloc, afirmaţia capătă un caracter de urgenţă când se aplică prozei publicistice. De ce? Fiindcă atunci când expertizele critice n-au fost expediate în pripă, interesul comentatorilor pentru Eminescu-publicistul *a fost motivat de raţiuni exterioare literaturii*. De pildă, radiografia meticuloasă a operei întreprinsă de G. Călinescu rezervă, parcimonios, jurnalisticii câteva pagini grăbite. Ca o falsă compensaţie, apariţia ediţiei monumentale de Opere a dus la aşa-zise «redescoperiri» vulgar-conţinutiste, actualizând abuziv, pervertitor gândirea social-politică a creatorului /…/ Chiar în condiţiile în care producţia de presă a scriitorului a fost supralicitată şi erijată în matcă absolută a operei, valoarea ei artistică a fost neglijată. Compartiment de sine stătător – însă nu insular – al creaţiei, gazetăria eminesciană trebuie aşezată *în zarea operei întregi*, aşa încât să se vadă articulaţiile solide ale *întregului*" (s.a.). Cel dintâi gest pe care Monica Spiridon înţelege să-l împlinească (pledând, totodată, pentru perpetuarea lui) este, de-aceea, „lectura fără prejudecăţi a textelor", exerciţiu nu lipsit de dificultate, dacă e să ne gândim la cât de multe prejudecăţi deformează (fie că suntem sau nu

conştienţi de ele) lecturile eminesciene ale oricăruia dintre noi. Monica Spiridon îl îndeplineşte, cu paşii mici ai unei logici imbatabile, şi propria-i scriitură se pliază acestui efort, renunţând la orice efecte stilistice spectaculoase, ca şi cum obiectivitatea (excesivă în explicitarea-i) omului de ştiinţă ar răspunde exceselor pasionale ale altor comentatori; incontestabil substanţială, cartea nu este, din aceste motive, şi spectaculoasă. Efectul asupra cititorului poate fi, în schimb, unul absolut spectaculos: un studiu despre retorica persuasiunii reuşeşte să fie persuasiv în cel mai înalt grad tocmai pentru că îşi refuză de la început orice strategii (retorice) persuasive, cărora le preferă autoritatea cristalină a exemplului şi explicitarea continuă a demersului logic (fără a cădea, nicio clipă, în didacticism).

Cercetarea propriu-zisă a „elocvenţei" (pe care studiul dă, uneori, impresia, că o echivalează cu „literaritatea" textelor în discuţie, dar în care vede, cu certitudine, teritoriul manifestării originalităţii eminesciene) este structurată pe două părţi: *I. Morfologia* şi II. *Tipologia*. Cea dintâi urmăreşte în texte configurarea unui spaţiu scenic complex, ale cărui mişcări sunt analizate apoi cu armele retoricianului: pentru că – afirmă Monica Spiridon în deschiderea subcapitolului I.1., intitulat cu un sugestiv citat goetheean, *Poezie şi adevăr* – „Privită în ansamblu, publicistica eminesciană a fost o arenă unde – într-un spectacol fastuos, montat anume pentru public – *raţiunea analitică* a combătut vehement *raţiunea retorică*" (s.a.). Anatemizarea retoricii de către gazetarul Eminescu (unde autoarea identifică subtil filonul prezent în „teroarea" instituită de marii romantici „care pretindeau /…/ cuvântului să se facă pur şi simplu una cu lumea", şi unde, la rândul nostru, am fi tentaţi să citim un avatar al obsesiei eminesciene a limbajului motivat) deschide cel puţin o problemă extrem de incitantă: „*Jupiter tonans*, care excomunică retorica, uzează el însuşi de un dispozitiv retoric bine pus la punct şi funcţionând ireproşabil. Analiza strânsă de text arată ce tribut plăteşte poetul meşteşugului atât de hulit. Gazetăria sa recurge la procedee clasate şi mizează curent pe *ingenium*. De câte ori e cazul, chiar recuzita «apocaliptică» a adversarului este – fără remuşcări – refolosită…". Sunt analizate, în consecinţă, redefinirile eminesciene ale celor doi termeni, ca şi strategiile puse în act pentru a-i face să fie convergenţi, precum recursul la *auctoritas* (analiza constituie în paginile respective incitante prolegomene la o poetică a citării în opera

eminesciană), mixajul stilistic, ori „aşezarea în plan unic a elementelor heterogene structural şi omogene funcţional: /*de ex.*, / autoritatea istorică documentară şi istorisirea", etc., etc. Dacă, pentru felul cum reuşeşte să întâlnească „adevărul" şi „retorica", recunoaştem la gazetarul Eminescu subtilităţile cu care ne obişnuise opera sa literară, surprinzătoare ne apare în schimb întâlnirea dintre concluzia primului subcapitol şi binaritatea obsesivă, fundamentală, a universului poetic eminescian (vizibilă, de pildă, în privilegierea unor teme romantice precum dublul sau oglinda, dar şi a figurilor stilistice binare): „Articolele eminesciene au un algoritm al demonstraţiei care le înrudeşte. Modelul lor rămâne «construcţia dublă». Se poate începe foarte de sus, coborându-se la ilustrarea generalităţii cu fapte; sau, invers, se demarează din concret, cu salturi (spectaculoase uneori) de pe pista datelor în eterul abstracţiunilor". În respectivul spaţiu scenic, gazetăria lui Eminescu realizează un spectacol polimorf, ale cărui „efecte de ansamblu frapante" sunt analizate în cel de-al doilea subcapitol, *I.2*. *Recursul la „metod"*; caracteristicile textelor sale publicistice se arată a fi teatralitatea virtuală, oralitatea, pendularea alertă între registre, ferestrele fabulatorii, dar şi scrupulul documentar – în sfârşit, *politropia* („ştiinţa de a găsi masca potrivită spre a te face ascultat, acceptat şi, eventual, urmat de ceilalţi"), ca normă funcţională originară a retoricii. Bruscând, poate, una din cele mai adânc înrădăcinate prejudecăţi ale cititorilor faţă cu Eminescu, aceea a originalităţii sale absolute, analiza necruţătoare a Monicăi Spiridon relevă o gazetărie „genetic impură", ce „*impune prin caracterul ei polimorf*. Privită fie de sus, în ansamblu, fie de aproape, la nivelul aceluiaşi text, ea trădează norma unică a *absenţei oricărei norme*, fie ea *generică*, *stilistică*, *tematică* sau de alt fel. Capacitatea de *absorbţie* şi de *reconvertire* a unor elemente heteroclite este poate dominanta cea mai clară a scrisului de presă eminescian" (s.a.).

În capitolul al doilea, ideea care focalizează comentariul din subcapitolul *II.1*. *Genul proxim*, reia atacul la adresa prejudecăţilor de receptare, situând insistent publicistica lui Eminescu în contextul epocii sale, atât în liniile sale de forţă, cât şi în inovaţiile pe care le aduce faţă de momentul anterior. În „cronistice", termenii de referinţă aleşi de Monica Spiridon sunt absolut revelatorii, nu numai pentru cazul în discuţie, dar şi pentru voinţa de echilibru a comentatoarei: este vorba despre ziaristica maioresciană (un fel de „partener proxim"

de dialog) şi despre aceea rosettiană (polemica Eminescu-Rosetti prilejuind pagini de minuţioasă, încântătoare analiză). Concluziile sunt că, „fără să se rupă, deci, cu bruscheţe de stilul consacrat anterior al publicisticii noastre politice, scrisul lui Eminescu a contribuit decisiv la profesionalizarea elocinţei, într-un timp în care străvechea *ars dicendi* părea compromisă prin improvizaţie şi diletantism epigonic". Odată cu subcapitolul *II.2*. *„Un nou Eminescu apăru…"*, începe seria deschiderilor, propuse de Monica Spiridon pentru exegezele viitoare, şi a marilor mize ale studiului. Cea dintâi constituie totodată un prilej de reconsiderare a unei probleme de istorie literară (consecventă, Monica Spiridon insistă mai mult asupra includerii lui Eminescu – chiar şi a gazetarului – într-o devenire mai largă, decât asupra unicităţii sale, presupus „absolute"): „O lectură şi o analiză documentată, fără prejudecăţi, arată limpede că patruzecioptiştii nu «moştenesc», ci… reîmprumută mesianismul biblic, odată cu modelele revoluţiei franceze /…/Susţinut de o ideologie corespunzătoare /…/ mesianismul stilistic dă, într-adevăr, coloratura pronunţată de amvon spiritului tribun al patruzeci şi optului. /…/ A nu ne aventura pe nisipurile mişcătoare ale darwinismului literar – de o vreme încoace în vogă la noi – este o dovadă nu doar de prudenţă, ci şi de scrupul profesional. /…/ dubla vocaţie paradigmatică a elocinţei noastre se cuvine mai curând scrutată tipologic prin «vizorul» Eminescu. Pornind de la el putem urmări cu folos – în aval, ca şi în amonte de el – simbioza productivă a oratoriei de amvon cu cea de tribună. Cel ce proiectează – sau repercutează, în viziunea noastră de azi – pe Antim asupra paşoptiştilor este gazetarul Eminescu. *Filiaţiile cele mai edificatoare din literatura noastră au, adeseori, acest caracter proiectiv*" (s.n., I.B.).

Îi urmează două capitole finale, *Addenda*: *despre convergenţă* şi *în loc de postfaţă*: *„Conceptul de Eminescu"* (acesta din urmă, devenit prefaţă în ediţia a doua, ca urmare a restructurării textului), concentrând cele mai interesante probleme ridicate pe parcursul studiului. Ele lasă la suprafaţa „apelor" (până acum, cu aparenţe înşelătoare, liniştitoare prin detaşarea stilistică şi minuţia tehnică a analizei) „adânci" ale demonstraţiei două idei-forţă pe care eminescologia majoră a următorilor ani nu le va mai putea ignora – mai mult, care se vor impune, este şi părerea noastră, cu tot mai mare pregnanţă. Cea dintâi priveşte necesara integrare firească a

publicisticii în ansamblul operei eminesciene, la a cărei organică unitate participă, dincolo de spectacolul paradoxal oferit – sau, poate, chiar prin el; Monica Spiridon vede în retorism un element esenţial al formulei literare eminesciene; analiza unor poeme din perspectiva „competiţiei retorice" pe care o înscenează (*Dorinţa*, *Scrisoarea I*, a *III-a*, *Luceafărul* etc.) aduce „o dovadă certă că retorismul este unul dintre elementele esenţiale ale formulei literare eminesciene. *Vocaţie a creatorului şi forţă centripetă a operei întregi*, colorând inconfundabil poezia şi proza, *elocvenţa* îşi află însă teatrul ideal de operaţii în gazetărie" (s.a.). Cea de-a doua (în continuarea preocupărilor mai vechi ale autoarei, legate de „figuri şi forme ale memoriei generice în literatură"), se referă la „mitul cultural" eminescian, la „autorul Eminescu" reprezentând „o omonimie generică", „o *universalie* a structurii generative profunde a publicisticii noastre"; ea prilejuieşte Monicăi Spiridon extrem de pertinente consideraţii despre receptarea lui Eminescu (de către Noica, dar şi de către „noicologi", de pildă), astăzi, odată cu ruptura postmodernistă. Cartea propune un final deschis, cu o întrebare, care poate conduce şi spre alte cărţi. În orice caz, spre acceptarea şi adoptarea ideii că reinventarea, de către generaţii succesive, a modelului eminescian poate contribui la înţelegerea multor fenomene din literatura română a ultimului veac. „Întrebarea privind succesiunea eminesciană /…/ se cuvine – conchide Monica Spiridon – reorientată, mai precis răsturnată. Într-o formă operativă, adaptată circumstanţelor, ea ar trebui să sune cam aşa: Pe ecranul conştiinţei noastre receptoare este Eminescu modificat de influenţa retroactivă inevitabilă, exercitată asupra lui de un veac întreg de posteritate creatoare?"

Sufletele pisicii

Atunci când scrie „Se spune că românul are şapte suflete, mai puţine decât pisica, aceasta având, cum se ştie, nouă. Pentru a se preschimba, Eliade le-a folosit pe toate…" (*Sufletele pisicii*, în *Arborele cunoaşterii*. *Invitaţie la lectura lui Mircea Eliade*), Ioan Petru Culianu urmăreşte, înainte de orice, să câştige atenţia unui cititor (neatent prin definiţie) faţă de un subiect care – în ochii autorului – presupune o lectură de neamânat. Iar opera lui Mircea Eliade trebuie înţeleasă (şi) prin prisma vieţii (*id est*: a sufletelor) sale; pentru cititorul contemporan, neavizat, Ioan Petru Culianu îndeplineşte rolul unui maestru iniţiator – în meandrele operei, dar şi în „modalităţile"

lecturii. Iar între acestea din urmă, asocierea pisicii, din legenda invocată în deschidere, cu sensurile „renaşterilor" succesive ale lui Eliade este, desigur, un gest coerent pentru ansamblul metodei interpretative pe care Ioan Petru Culianu însuşi o propovăduieşte. Semnificaţiile pisicii (fiară felină, demonică, nemuritoare etc. în imaginarul european) rămân înscrise, ca urmare a strategiei respective, în subtextul unei biografii problematice: nu îi rezolvă problemele, dar îi orientează sensul – potrivit dorinţei biografului său. Care oferă, în paginile acestor „studii româneşti" (Ioan Petru Culianu, *Studii româneşti*, *I*, *Fantasmele nihilismului*, *Secretul doctorului Eliade*, traduceri de Corina Popescu şi Dan Petrescu, Bucureşti, Nemira, 2000), înainte de orice altceva, spectacolul ilustrării imediate, prin propria acţiune scripturală – şi apoi, prin propriile opţiuni hermeneutice – a principiilor enunţate şi apărate. Ne aflăm, cred, dinaintea unei cuceritoare hermeneutici participative, ea însăşi o raritate, într-un peisaj altminteri deloc zgârcit în materie de teoretizări ale locului (nou) al subiectului interpretant. Când Ioan Petru Culianu scrie că „Studiul religiilor presupune identificarea cu actorii acestora", el este cel dintâi care, *hic et nunc*, o face, asumându-şi (de fapt, reîntemeind, pe baze teoretice proprii) o opţiune atribuită maestrului său, „Doctorului Eliade". Este o opţiune riscantă – şi, fiecare în felul lui, atât Eliade, cât şi Ioan Petru Culianu, au pecetluit-o, în cele din urmă, prin aspecte tragice ale biografiilor, ca şi cum vieţile lor (… nu câte una, ci şapte, cifră magică, dar şi „bogăţie" specific românească, ambiguă…) ar fi urmat construcţiile textelor lor: „Trecerea de la poziţia spectatorului la cea a actorului are o influenţă decisivă asupra unui parcurs comparabil cu procesul formării individului, descris de Freud. Practica nu este «obiectivă» în sensul pe care îl dau acestui termen ştiinţele veacului al XIX-lea, ci ea este o «hermeneutică creatoare». /…/ Eliade avea convingerea profundă că experienţa religioasă a «specialiştilor sacrului» /…/ e repetată de fiecare dintre noi, însă în mod inconştient" (*Îi vorbesc izvoarele şi pietrele*, în *Arborele cunoaşterii*…).

Această dimensiune participativă a interpretării mă face să cred că opţiunea lui Ioan Petru Culianu pentru cei doi autori care focalizează studiile sale româneşti nu este deloc întâmplătoare. Cu excepţia unor referiri de mică suprafaţă la Vasile Voiculescu (*Vasile Voiculescu*, *romancier al iluziei şi al speranţei*, respectiv *Mit şi simbol în proza lui Vasile Voiculescu*), Mihail Bulgakov (*Notă de demonologie*

bulgakoviană) şi Ioan Slavici («*Nimicirea fără milă*» *în nuvela Moara cu noroc de Ioan Slavici*), *Studiile româneşti* se concentrează asupra lui Mihai Eminescu (în capitolul despre *Fantasmele nihilismului*, din care fac parte însă şi titlurile enumerate anterior), interpretat atât ca scriitor, cât şi ca figură identitară a culturii româneşti, respectiv asupra lui Mircea Eliade (captiolul al doilea, *Secretul Doctorului Eliade*), în figura căruia Ioan Petru Culianu nu citeşte atât un destin paradigmatic, cât un parcurs al „propriului iniţiator", ale cărui experienţe exemplare îi permit excursuri *pro domo*. Nuanţa lor lasă adesea să se întrevadă un dramatism inerent acestei „hermeneutici creatoare", indisolubil legate de o opţiune existenţială: „În antropologia dualistă a lui Mircea Eliade, omul modern este văzut ca purtând în sine paradoxul unei existenţe duse la două niveluri diferite şi paralele, incompatibile între ele pentru conştiinţa lui de sine: pe de o parte, nivelul «istoric», organizat în funcţie de o schemă de adecvare la o situaţie alienantă, iar pe de alta nivelul «mitic», adică structura-i psihică profundă, organizată în funcţie de o schemă simbolică. Fiindcă aceste două planuri sunt scindate, intervenţia profunzimilor în viaţa omului istoric nu e lipsită de riscuri: evenimentul ce repară fractura între planul personal /…", profan /…/ şi planul transpersonal, «sacru», e o «ruptură de nivel»". Sunt decelabile, în atari consideraţii, acordurile unei antropologii filosofice care dă sensul celei mai captivante aventuri hermeneutice dintre toate pe care *Studiile româneşti* le pun în act. Ea urmăreşte să demitizeze opera literară analizată (şi gestul e greu de semnificaţii în cazul scrierilor „poetului naţional", Mihai Eminescu), dar – cel puţin pentru Eliade – ea şi mitizează, ambiguu, personalitatea autorului comentat. Însă, în ochii lui Culianu, antropologia filosofică are valoarea eliberării imaginaţiei în accesul ei la sens: „credem că, operând «demitizarea» corectă a operei literare, se poate ajunge chiar la antropologia filosofică pe care Mircea Eliade a conturat-o în opera-i ştiinţifică. Nu e vorba de a împrumuta o metodologie *ready made* pentru a unifica două forme de expresie diferite, ci de a recunoaşte, de asemenea, autonomia imaginaţiei creatoare faţă de structurile raţionale la care ajunge istoricul religilor" (*Experienţă*, *cunoaştere*, *iniţiere*). Participativă, hermeneutica sa devine totodată una acut subiectivă – deschisă şi vulnerabilă. În întregul său, volumul echilibrează interesant rostirea aceasta personală, singulară, subiectivă, cu focalizarea omului de ştiinţă asupra unor teme ştiute sau

a unor dezbateri metodologice la ordinea zilei în atmosfera redefinirilor „ştiinţei literare" din ultimele decenii. Mai mult decât un grupaj de studii literare, acest volum al lui Ioan Petru Culianu este jurnalul mascat al unei căutări personale: e partea cea mai incitantă a lecturii. În termenii autorului însuşi, „e privilegiul numai al celor mai înalţi autori să păstreze calea de mijloc între naraţiune şi simbol, între viaţă şi idee" (*Vasile Voiculescu*, *romancier al iluziei*…).

Specialiştii nu vor rămâne la ea, firește. Pentru că *Studiile românești* se implică într-o dezbatere asupra resurselor actuale ale istoriei literare, şi pledează pentru o nouă soluţie metodologică, exocentrică, incluzând-o în ansamblul disciplinei propriu-zise (ceea ce are, mai apoi, efectul unei „dinamitări interioare"): „De suficient de multă vreme am dat numele de mitanaliză unui demers practic ce constă în a discerne miturile latente din textul literar şi a le interoga pentru a stabili câteva posibilităţi din mulţimea acelora care sunt înscrise în raza lor semantică. /…/ Deja înainte de a da acestei tradiţii numele de *mitanaliză* /…", mai multe personae, mirate că mă vedeau publicând nişte eseuri ce nu semănau cu ale altora, m-au întrebat politicos cu ce mă ocup, exact, în domeniul istoriei literare. /…/ Într-o anumită măsură, mitanaliza poate avea aerul unei «metode»: ea îşi are propria-i «ipoteză», verificată de «fapte». Teoria ei e simplă: ea afirmă că literatura conţine un material mitic latent pe care-i revine cercetătorului să-l aducă la surpafaţă. /…/ Ea continuă afirmând că, de vreme ce «faptele» există, e necesar ca ele să *însemne* ceva…" (*Fantasmele libertăţii la Mihai Eminescu*). De fapt, Ioan Petru Culianu doreşte să dea o replică utopiei pozitive a ştiinţelor, pe care nu doar că o pune în cauză cu a sa hermeneutică participativă, „creatoare", ci o supune chiar ridicolului, în pagini polemice de o intensitate aparte; vulnerabilitatea consideraţiilor este relevată însă, pe de altă parte, de faptul că ţinta numită a ironiei rămâne exclusiv „răposatul" structuralism, descris ca „o armă universitară eficace împotriva studenţiilor, impresionaţi de jargonul lui misterios şi de operaţiunile-i de aparenţă atât de complexă încât nici măcar nu li se bănuieşte inanitatea" (*Ibidem*), iar adepţii utopiei pozitive, într-o generalizare rapidă, sunt supuşi unui diagnostic aproape medical: „Oamenii noştri de litere resimt un complex de inferioritate atât de puternic în faţa colegilor lor care, în «ştiinţele exacte», lucrează cu concepte «ştiinţifice» cuantificabile, încât îşi imaginează că imitându-i pe aceştia

vor găsi o soluţie definitivă pentru îndoielile lor" (*Ibid*.).

Mitanaliza sa este, incontestabil, un răspuns substanţial la crizele posistructuraliste din domeniul ideilor literare. Dar nu e singurul, nu e o voce clamând în pustie descoperirea „adevăratei căi"; domeniul şi-a exersat reflecţia critică, exact pe axa imperativ cerută de Ioan Petru Culianu însuşi („trebuie să continuăm, pentru moment, să criticăm toate acele formule facile provenite din metodologii perimate ca marxismul, psihanaliza, structuralismul etc., formule care ne tentează…" – *Ibid*.). Ca şi pisica din poveste, istoria (şi critica) literară postructuraliste au făcut dovada că au nouă vieţi, la rându-le – viabile. De la Clément Moisan la Antoine Compagnon, de la Thomas Brook la Gérard Genette sau de la Paul de Man (şi a sa „rezistenţă la teorie") la – să zicem – Wolfgang Iser (sau, mai excentric, la Stanley Fish), posistructuralismul şi-a focalizat fertil reflecţiile asupra categoriei participativului, a subiectivităţii recâştigate, împotriva utopiei pozitive (v. poziţiile critice exprimate la adresa structuralismului şi de Jonathan Culler, Leonard Jackson sau Douwe Fokkema). Ioan Petru Culianu li se alătură, tuturor acestora, în chip original, creator dar şi – totodată – monologic: nu-i vede, nu-i „ştie". „Metoda" sa (ghilimelele îi aparţin autorului) e una dintre vieţile posibile ale pisicii literare; ea vine din teritoriul excentric al antropologiei filosofice şi al istoriei religiilor, şi aduce cu sine reîntemeieri substanţiale, ilustrate pe o literatură potrivită – prin propriile-i structuri imaginative – metodei în sine (Eminescu, Voiculescu, Bulgakov, Eliade). Iar Ioan Petru Culianu ilustrează, cuceritor la lectură, parcursul „criticului român" dintotdeauna (care poate fi obiectivarea „sufletelor româneşti", mereu reîncepând vieţile de la origini): acela de a fi mai aplecat spre întemeiere (asertivă, monologică) decât spre discurs critic (dialogic, secund, interogativ). Unii l-ar numi „destin" – şi mă întreb cum l-ar înscrie pe acesta un exerciţiu de mitanaliză între fantasmele imaginarului românesc…

Nelinişti

Întoarse cu faţa la o imaginară oglindă, mă întreb dacă studiile dedicate operei şi vieţii lui Eminescu (citiţi: „… poetului naţional", ceea ce nu e întotdeauna echivalent cu obiectul dintâi) vor mai fi ştiind să *îşi* citească versurile poetului, versurile ce li se cuvin: precum aşezarea noastră, a tuturor, ineluctabilă, sub vremi şi elogiul ambiguu al raţiunii din *O-nţelepciune*, *ai aripi de ceară*, ori ironizarea anticipativă a

biografilor „bătrânului dascăl" din *Scrisoarea I*, ori tragica înstrăinare din *Melancolie* – „Şi când privesc la viaţa-mi, îmi pare că ea cură/ Încet repovestită de o străină gură, / Ca şi când n-ar fi viaţa-mi, ca şi când n-aş fi fost…". Interogaţia mea acoperă, de fapt, o mare neîncredere. Şi convingerea, totodată, că domeniul acesta al istoriei şi criticii literare româneşti este mai supus „semnelor vremii" decât altele, mai vulnerabil la maladiile spiritului, la modele şi obsesiile unei epoci, la crizele de legitimitate şi la modificările (sau, dimpotrivă, la rezistenţele) toposurilor ce ne compun naraţiunea majoră, aceea pentru care Eminescu rămâne, în continuare, „poetul naţional".

Volumul semnat de Călin L. Cernăianu, *Recurs Eminescu. Suprimarea gazetarului* (Ed. Semnele Timpului, Tamaşi, 2000, col. „Din tenebrele istoriei"), confirmă această simptomatologie – din nou, mai interesantă prin ea însăşi, prin ceea ce oglindeşte „despre noi", decât aduce nou despre Eminescu. „Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost?…". Mărturisesc că nu ştiu şi, regretabil, paratextele volumului nu ne oferă vreo informaţie. Autorul însuşi se ipostaziază repetat ca „român", „om cu mintea întreagă" şi nespecialist într-ale literaturii, arătând că ar îmbrăca imaginara armură a inocenţei şi a bunului simţ. Cel ce „girează", prin prestigiul său, apariţia editorială este D. Vatamaniuc, semnatarul prefeţei, ce pune chiar datele problemelor esenţiale în coaja de nucă a unui singur paragraf: „Cartea de faţă analizează împrejurările din acea zi nefastă de 28 iunie 1883, când Eminescu este internat într-un ospiciu de boli mintale, însă statutul său este de deţinut politic. Autorul întocmeşte un recurs în apărarea lui Eminescu şi în postura ce şi-o asumă, de avocat, apelează la limbajul colorat care se foloseşte în instanţele judecătoreşti. Cititorul are prilejul să se pronunţe asupra statutului poetului stabilit de contemporanii săi". Nu ştiu care este stilul „instanţelor judecătoreşti" şi nu vreau să mă opresc – nu încă – asupra „limbajului colorat" (pe care D. Vatamaniuc pare să îl scuze), deşi scriitura şi retorica să fac bună parte din simptomatologia de ansamblu.

Interesant este faptul că cercetarea pleacă de la constatări de bun-simţ care ar justifica, la un secol după moartea poetului, un demers nou, bazat pe documentele bolii şi ale ultimilor ani de viaţă ai lui Eminescu: dacă multe din contradicţiile ce se văd acum sunt explicabile, poate, prin reculul temporal, dacă multe goluri documentare se datorează cel mai probabil unor neglijenţe repetate,

iar nu unui complot iudeo-masonic-maghiar, în schimb e regretabil şi – insist – simptomatic felul cum textul lui Cernăianu îşi subverteşte credibilitatea, de la un capăt la altul al cărţii, întemeindu-se mai degrabă pe obsesii ale discursului politico-mediatic post decembrist. Semnele de întrebare pe care le voi enumera în cele ce urmează nu sunt decât o parte dintre multele pe care mi le-a lăsat amara lectură. Tin să-mi adjectivez explicit experienţa de cititor pentru că – dacă multe dintre lucrurile ce s-au scris şi se mai pot scrie despre Eminescu sunt de natură să provoace zâmbete condescendente – apoi textul de faţă sperie de-a dreptul prin ceea ce, involuntar, rosteşte, prin ceea ce dezvăluie „la oglinda" imaginară, despre care vorbeam.

Călin L. Cernăianu nu este doar un „nespecialist" – şi e, vorba unui personaj caragialian celebru, „mândru de asta!". Comentariile sale la poeziile eminesciene trădează o fundamentală inaderenţă la literatură, dintre cele ce sunt – cred – de nemântuit. Poate că Eminescu nu a fost deloc bolnav (faptul rămâne de dovedit, consideraţiile autorului fiind toate prejudiciate de prezumţii interpretative grele şi grave), dar tot ce pare să fi înţeles Cernăianu dintr-asta este că trebuie să salveze poezia eminesciană de ideea că ar fi fost „rodul unei stări de nesănătate", căci un om bolnav de „schizofrenie, manie, sifilis" nu ar fi putut scrie pagini nemuritoare. Arta nu poate fi generată decât de o minte sănătoasă într-un corp sănătos? Nu ştiu ce va fi crezând avocatul nespecialist despre unii ca Hölderlin, Céline, Baudelaire, iar despre alţii ca Wilde, Auden, Verlaine ori Rimbaud – se sparie gândul… El citeşte alunecat şi poticnit *Mai am un singur dor* ca pe o semnalare a complotului ce se pregătea şi a premoniţiilor eminesciene, dar ţine să ne reveleze totodată adevărul potrivit căruia, deşi „în poezie, Eminescu se implică – mereu altfel – şi pe sine, asta nu înseamnă că poeziile lui reprezintă un jurnal versificat". Judecăţile sale literare nu depăşesc asemenea înălţimi metafizice.

În schimb, extrem de interesante pentru definirea identităţii comentatorului sunt diatribele sale la adresa exegeţilor poetului naţional, aruncaţi – repetat, insistent – într-o imaginară turbincă prin judecăţi de forţa acesteia: „putem afirma fără trac că stimata noastră critică de specialitate are colonei şi generali ce pot fi de-o neruşinare de-a dreptul sublimă /*prin felul cum au perpetuat minciuna iniţială*, *despre presupusa nebunie a poetului*, *n*. *I.B.*/. În cinstea acestor domni care, căzând dânşii pe trepte şi spărgându-li-se geniul, afirmă

sentenţios că…” etc., etc. Iar dacă aceştia sunt „glorioşi traducători de idei, de a căror prezenţă nu scapi nici în aer, nici în apă, nici pe uscat şi care te junghie când ţi-e lumea mai dragă, ei bine, fără venerabilii şi plăcuţii obsedaţi de ideea găsirii cu orice preţ a una sau mai multe apropieri între fiecare vers eminescian şi ce-au scris alţii, aiurea, poezia lui Eminescu rămânea codificată, n-o înţelegea românul?” (logica frazei aparţine autorului ei, n. I.B.), dacă exegeza şi-o fi meritând cuvintele de ocară (???), ea nu este decât o subclasă a unei ţinte mult mai ample. La capătul unuia dintre paragrafele menite a-i face proces de intenţie lui Maiorescu (alături de Călinescu, unul din acuzaţii predilecţi ai lui Cernăianu), el exclamă, cu o admirabilă sinceritate: „… *Om de cultură*? *Ce-i aia*?”. Nu cred că vehemenţa culpabilizării lui Maiorescu şi a celorlalţi junimişti mai contează aici – ea l-ar fi încântat pe Vitner, probabil, în anii ’50, dar poate că fantoma lui ne mai bântuie încă!? În faţa unei asemenea interogaţii, nu ştiu ce mai contează şi nu ştiu ce – sau cine – mai poate legitima eforturile acestui „recurs”.

Vigoarea pamfletară a autorului continuă la aceeaşi temperatură ridicată a spiritului, fie că este vorba despre editorii lui Eminescu („De unde ne-om găsi unii pe alţii, noi, românii ăştia cu stil? /…/ păi, dacă unul ca dânsul, care-a fost şi om de ştiinţă şi emerit, nu-i în stare nici măcar să copieze corect, ce să mai aştepţi de la ceilalţi?”), ori despre psihanalişti („Nu sunt singurul pentru care psihanalistul rămâne un fel de popă fără har divin, dar care are mai mult timp liber şi ştie să stoarcă bani, şedinţele de psihanaliză oscilând /…/ între o mică bârfă şi rezolvarea nevoii de a te face ascultat…”), pentru a culmina – cum era de prevăzut – cu masonii şi cu evreii, pentru că – firește, nu? – „Eminescu nu putea fi deloc drag unor evrei; drept dovadă, urmaşii spirituali ai acestora continuă să-l ponegrească chiar şi la mai bine de un veac de la moartea sa” (aluziile la numărul din „Dilema” sunt transparente pe tot parcursul cărţii). Atent la „nuanţele esenţiale”, Cernăianu ne spune şi că medicii Obersteiner şi Leidesdorf erau „de etnie evreiască”. El citează, de asemenea, fericit, antisemitismele unui confrate al său întru asemenea cercetări, doctorul Ovidiu Vuia, în sfârşit, dacă mai era nevoie de explicitarea ţintei, aflăm apoi că „pur statistic, merită menţionat că hazardul a făcut ca majoritatea medicilor care l-au avut sub control direct pe Eminescu să fi aparţinut minorităţii evreieşti (fie ea din ţară, fie de aiurea). Toţi

aceşti domni par să fi fost adepţii ideii că Eminescu suferea de sifilis…" etc. De la primele ghetto-uri europene la „soluţia finală" germană, această statistică obiectiv incriminantă pare să fie unul din cele mai rezistente clişee ale discursului antisemit. Cernăianu nu este decât utilizatorul slab – şi simptomatic – al unor toposuri puternice. Poate că ştiinţificele competenţe ale medicilor lui Eminescu sunt discutabile, poate că discuţia asupra bolii poetului naţional trebuie reluată, azi, cu instrumentele unei ştiinţe pe care ei, atunci, nu o avuseseră la dispoziţie (ceea ce şi Cernăianu, şi Vuia, par să uite) dar, după asemenea *parti-pris*-uri nime nu mai poate credita valoarea morală a noului justiţiar.

„Ce-i mâna pe ei în luptă?". Răspunsul numeşte un alt simptom îngrijorător: voinţa de a justifica, printr-o ilustrare a „teoriei complotului", o naraţiune majoră românească, o legitimitate identitară defensivă: „Situaţia lui Eminescu cred că explică multe din trecutul nostru. În mod normal, n-am avea niciun drept să alăturăm cuvântul alienat de numele lui – mai ales că ne lăudăm atâta că îl respectăm. Şi, totuşi, o facem. De ce? Pentru că aşa au zis unii, cândva. Pe urmă au sosit alţii, şi alţii, şi fiecare ne-a viclenit cu graiul lui, şi ne-a golit buzunarele şi ne-a uscat sufletul. Ieri, au venit alţii, ne-au şoptit şi ei câteva vorbe de descânt, şi încă nu ştim prea bine ce mai e cu noi. Se pare că ăsta e blestemul nostru, să nu ascultăm de propriul cap". Alături de Eminescu, Avram Iancu mai figurează, în viziunea autorului, între martirii exemplari ai fiinţei noastre naţionale, ucişi de comploturi străine şi de fraţi vânduţi, ce vizau, desigur, dezmembrarea ţării.

În faţa acestor întrebări esenţiale pe care le ridică volumul, dinaintea atâtor pricini de spaimă peste care nu se poate trece, devin insignifiante multe obiecţii de detaliu: cele referitoare la precaritatea aparatului critic (şi a utilizării lui orientate de prejudecăţi), ca şi – la antipod – cele privitoare la stilul întregului „recurs", oscilând – cu o sintagmă involuntar grăitoare a autorului însuşi – între „ticăloşie şi orgasm verbal"… *Recurs Eminescu* dă, în schimb, o măsură a vremilor sub care ne aflăm şi a bolilor care ne mistuie; e singurul motiv care face din carte o lectură recomandabilă – specialiştilor. Iar pe cei interesaţi de argumente privind felum cum continuă ponegrirea poetului naţional de către „urmaşii spirituali" ai evreilor, îi asigur că semnatara acestei cronici nu este… decât, poate, în sensul înalt, european, al civilizaţiei iudeo-creştine, care mă face să aspir la statutul

de „om de cultură”. „Ce-i aia?”, sună întrebarea fundamentală – iar mânia cu care Cernăianu pune mâna pe armă la auzul cuvântului e mai grăitoare, desigur, decât toate cărţile lumii…

Întrebările esenţiale

A. Despre vremurile în care trăim

„… Trăim într-un moment ciudat, în care toţi oamenii se caută pe ei înşişi, îşi evaluează faptele, vor altceva, fiindcă ştiu – iar unii numai simt – că au greşit, că nu e bine, că nu merg tocmai pe drumul bun, normal, când percep nefirescul, absurdul…”. Meditaţia îi aparţine Victoriei Oprea, personajul maestru-iniţiator al romanului *Drumul cenuşii* (ediţia I, Bucureşti, Cartea Românească, 1988), şi ea sintetizează una din ideile-forţă ale întregii creaţii romaneşti a lui Augustin Buzura. Mereu ameninţată de eşec, relaţia individului cu timpul său (resimţit ca un „moment ciudat”, întrucât perspectiva ce i se aplică de către subiect este una fundamental *înstrăinată*) se află atât la temelia construcţiilor narative cât şi la originea meditaţiilor etice susţinute de acestea. Nevoia de puncte stabile în haos, de exemplaritate, este expresia căutării neliniştite a umanităţii din om, a dimensiunii sale ultime. Dacă admitem că – sub aspect narativ – arhitectonica romanelor lui Augustin Buzura este mult mai complexă decât lasă să se întrevadă anecdotica lor, într-un asemenea aspect s-ar putea citi o adevărată orchestraţie (cu subtilităţi tonale şi *crescendo*-uri patetice) a interogaţiei despre om. Relaţia fiinţei cu timpul o defineşte, spuneam, în chip primordial. Dar ea este menită a releva, ceea ce, alteori, discursul romanesc atacă aproape paroxistic. Augustin Buzura găseşte mereu un alt mod de a pune întrebările, revenind cu fiecare nou volum în acelaşi punct nodal, unde schema epică se referă la „individul aflat într-o situaţie-limită, a cărui căutare de sine reflectă situaţia-limită a lumii”. Între întrebarea din *Drumul cenuşii*, „Dar ce fel de om eşti?” şi fraza cinică a *Refugiilor* (ediţia I, Bucureşti, Cartea Românească, 1984), „… un om, acolo, dă-l dracului!” (de pildă), se întind paginile unei literaturi incomode, a cărei dimensiune esenţială este cea etică.

Dacă nu mai provoacă ameţeala euforică a adevărului „scăpat de sub cenzură”, al lecturii „de-atunci”, pe care o practicam cu toţii ca pe o libertate nepedepsită, scrierile lui Augustin Buzura se menţin în actualitate, cred, în primul rând datorită acestui filon etic, care este, deopotrivă, atât un indiciu de „clasicitate acceptată” a autorului

(înscris astfel degrabă şi uşor în tradiţia prozei ardelene), cât şi un risc asumat, într-o vreme când literatura se defineşte ca „text şi scriitură". Continuând să ne ofere o pledoarie pentru adevăr, pentru libertate (a culturii, ca şi a fiinţei în genere), interogative, neliniştitoare, scrierile lui Buzura îşi împlinesc menirea dintâi, chiar atunci când timpul care le generase a trecut. Ele pot replica unor alte crize, pot suscita reacţii diferite de cele de altă dată, însă rămân (cu o metaforă camusiană dragă romancierului) spre a păzi porţile cetăţii fericite de potenţialele invazii ale şobolanilor.

Cum se simte scriitorul însuşi în rolul conştiinţei mărturisitoare, de veghe? Augustin Buzura vorbeşte arareori despre sine, şi o face mai ales prin oblicitatea referinţei generale la „scriitor". Problema raportului scriitorului cu epoca sa (particularizare a conflictului conştiinţei, libere, cu limita istorică) constituie un laitmotiv al paginilor sale: „Scriitorul, deşi selectează dramele reale, întrebările caracteristice, adevărul *unui timp* şi *unui loc*, nu este decât un om oarecare, supus capriciilor evenimentelor, încurcat prin ele, adesea copleşit, o fiinţă «sub vremi», cum spune cronicarul, care nu de puţine ori a plătit foarte scump iubirea de adevăr şi strădania de a-i face pe oameni să se cunoască mai bine" (*Bloc-notes*, Cluj-Napoca, Dacia, 1981). Există două nuanţe în acest fragment asupra cărora se cuvine să insistăm. Cea dintâi priveşte succesiunea implicită a secvenţelor conflictului scriitorului cu „vremile": el plăteşte preţul cutezanţei sale, victimă nobilă a timpului, a epocii etc. Dar o face *după ce* a cutezat (să scrie în numele iubirii de adevăr), ştiind ce va urma. Şi asumarea consecinţelor reprezintă singura victorie a scriitorului, o victorie ironică, dincolo de moarte – uneori. Nu alta este victoria permisă personajelor lui Buzura, *alter-ego*-uri ale autorului. Dar *în numele a ce* se riscă fiinţa pe sine? Aceasta este a doua nuanţă, esenţială în surprinderea particularităţii prozei lui Buzura: este vorba aici de „… iubirea de adevăr şi strădania de a-i face pe oameni să se cunoască mai bine"; eticul este cel ce stă la temelia imaginarului epic, el este garantul esteticului. Literatura are – în viziunea romancierului – în primul rând o valoare morală şi un scop formativ, „literatura formează conştiinţe, şi numărul şi caratele acestora hotărăsc destinul unui popor şi îi determină rolul în lume" (*Bloc-notes*).

Augustin Buzura constituie o voce de neocolit într-o (atât de necesară) dezbatere asupra sensurilor angajării, astăzi, inclusiv asupra

relaţiei dintre angajare şi temele eterne ale artei: „scriitorul are de cercetat oameni noi în împrejurări relativ noi şi de apărat idei vechi, vitale – mai ales dacă au fost puse sub semnul întrebării – dar şi pe cei ce ne dau subiectele, crezul şi un sens existenţei noastre" (*Bloc-notes*). Dezbaterea nu poate ignora implicaţiile riscurilor asumate de către subiectul creator însuşi, în această angajare.

Dar aceeaşi instanţă auctorială ajunge să declare, la capătul suflului, „în realitate, scrii pentru tine, nu te gândeşti la nicio vorbă mare, la nicio categorie umană, scrii să te eliberezi, scrii pur şi simplu" (*Bloc-notes*). Pagina lui Augustin Buzura se naşte, nu o dată, din efortul tenace de a aduce împreună aceste două tendinţe divergente, deopotrivă de riscante: actul creator ca eliberare a cetăţii şi actul creator ca experienţă individuală (şi indicibilă, *in extremis*) a libertăţii. Textul rezultat este un spaţiu conflictual, care face naraţiunea însăşi să gâfâie sau să se suspende spre a permite rostirea eticului exemplar.

Acestea sunt, cred, datele fundamentale pentru a creiona portretul – în mişcare – al unui scriitor şi al unei opere care se bucură în contemporaneitate de o receptare pe cât de bogată în titluri, pe atât de paradoxală. Romanele sale – şi, imediat după acestea, publicistica – au avut, de la apariţie, un incontestabil succes la publicul larg; analizele care le-au însoţit (cel mai adesea, sub forma cronicilor de întâmpinare) au fost îndeobşte prompte în a înregistra faptul. Comentariul în sine a rămas în schimb, adesea, omagiant-reverenţios sau circumstanţial-asertiv, mărturisind mai degrabă despre dificultatea acestei literaturi de succes, ca şi despre problemele constituirii unui discurs de istorie literară contemporană. Opera lui Augustin Buzura, ca şi exegeza ei, sunt emblematice pentru o epocă a literaturii române, pentru strategiile ei de supravieţuire şi de rezistenţă, pentru subversiunea discursului Puterii, pentru atâtea şi atâtea alte elemente, aflate deocamdată în zona „celor nescrise" dintr-o virtuală istorie a culturii române sub dictatura comunistă.

B. „Un om acolo…"

Refugii admite mai multe nivele de lectură; se poate citi, mai întâi, ca un roman senzaţional. Dar, pentru sensurile sale esenţiale şi profunde, „acţiunea", care constituie eventuala fascinaţie a unui prim nivel de lectură, este un pretext. Aceasta explică şi frecvenţa aparentelor clişee narative (toposul ospiciului, istoria perechii – Ioana şi Iustin – destrămate datorită distanţei care îi separă pe parteneri,

drama femeii singure, a Ioanei, dar şi a Victoriei Oprea, ilegalităţile comise de „şefi" dezumanizaţi de puterea pe care o deţin etc.). Chiar începutul romanului are un aer de „*déjà vu*": o tânără femeie (Ioana, eroina principală) este adusă la un ospiciu după o experienţă traumatizantă; acolo, singură sau obligată de alţii, îşi va rememora viaţa. În sensul afirmaţiei sartriene, şi povestea vieţii Ioanei (ca ale tuturor celorlalte personaje de o anumită importanţă în roman) este istoria unui eşec. Schemele narative binecunoscute sunt însă doar pretexte. Îndărătul lor se conturează un univers degradat şi degradant, în care evoluţia eroilor e de fapt o involuţie, alienantă.

Lumea *Refugiilor* e una a agresiunii continue. Frica de „celălalt" îi urmăreşte pe eroii romanului, insinuându-se în (aparent) cele mai sigure adăposturi. Ea alterează chiar relaţiile esenţiale, destinate a întregi fiinţa: perechea bărbat-femeie se transformă într-una a agresorului şi a victimei; unul dintre parteneri încearcă totdeauna să impună o relaţie de dominare, de sub imperiul căreia celălalt (Ioana, în speţă) nu poate ieşi: „inundată de frică /…/ simţea că el trebuie să fie prin apropiere; deşi nu bănuia unde, în ce loc stătea ascuns, ochii lui tulburi, aţintiţi asupra ei, continuau să o rănească, însă, neputându-i-se opune sau sustrage…". Dintr-o posibilă poveste de dragoste, romanul devine o anti-poveste de dragoste: el narează istoria eşecului perechii Ioana-Iustin şi apoi a falsei iubiri dintre aceeaşi Ioana, mereu în căutarea unui punct de sprijin, şi Anton Crişan, personaj dominator şi agresiv. Ioana trăieşte o viaţă de a cărei falsitate este conştientă, o existenţă scindată, aducătoare de suferinţă: „Ce să le spun?", se întreabă ea la un moment dat. „Că mi-am umplut viaţa cu nostalgii, cu iluzii, că… De fapt, care este viaţa mea: cea din mine, iluziile, nostalgiile, împlinirile din gând sau cea pe care o trăiesc în afară, mecanic?". Dezacordul continuu dintre „a fi" şi „a voi (să fii)", existent în viaţa personajului, e consecinţa presiunii universului alienant. În ordinea clişeelor narative – pretexte pentru întrebări esenţiale şi subminate de dezvoltarea romanescă însăşi – *Refugii* este istoria unui fals *Bildungsroman* (al Ioanei), căci iată care este împlinirea de care eroina are parte, în locul tuturor viselor ei (visa să traducă literatură, să citească, să călătorească etc., etc.): „Traduceam zilnic o sumedenie de texte tehnice, sortam şi clasam publicaţii, scriam pentru şef articole şi cuvântări ocazionale, urcam astfel de cel puţin trei ori pe săptămână pe cele mai înalte culmi ale progresului, aveam mari succese,

neînsemnate lipsuri şi mă specializasem în prezent şi viitor, iar drept recunoştinţă unii simţeau nevoia să-mi propună să mă culc cu el". Însuşi discursul ei – autoironic, de nu chiar cinic – mărturiseşte despre o existenţă înlocuită de clişeele limbii de lemn, ale „vieţii de lemn" (pentru că vidul lingvistic semnalează întotdeauna, la Augustin Buzura, vidul existenţial). Ioana, internată în spital, analizează, se analizează şi acuză. Refuzând soluţia ieşirii din criză, propusă de Anton, ea refuză de fapt să-şi recunoască înfrângerea definitivă, dar nu se simte capabilă, în schimb, să schiţeze cel mai mic gest de decizie. Asemeni tuturor celorlalte personaje, Ioana nu se revoltă efectiv împotriva acestei lumi, ci îşi caută refugii, care se dovedesc a fi soluţii false: „Orice e posibil… Mereu tracasaţi, reduşi la biologic, oamenii caută diverse refugii… Evitând unele prăpăstii cad în altele…". Cuvintele sale continuă – în memoria cititorului – meditaţia profesorului Cristian, din *Orgolii* (Cluj-Napoca, Dacia, 1977): „Cum să mai poţi sparge toate barierele de protecţie, toate zidurile cu care se înconjoară fiece om? Mulţi nu au tăria să rişte, să nu le pese sau să o ia de la capăt, şi atunci preferă să se menţină pe poziţie, neştiind că abia aşa pierd". Schimbările pe care le caută Ioana sunt – după cum însăşi recunoaşte în finalul cărţii – simple iluzii: „În realitate am rămas aceiaşi, însă învinşi". Înfrângerea brutală suferită de ea nu e singura formă de neantizare a eului posibilă într-o asemenea lume. Iustin (perechea Ioanei şi replică a ei) o trăieşte altfel. Scrisorile sale de la Măgura, „fostă Fundătura Hoţilor, fostă Gaura de Sus", descriu, cu vervă la început, cu ironie amară şi resemnare apoi, viaţa unui sat care repetă în mic organizarea (şi păcatele) oricărei forme de guvernare alienante, unde totul sfârşeşte prin a se reduce la instinctele primare: „Oricum, suveran e stomacul şi sexul". Iustin are presimţirea propriei involuţii, sub presiunea acestui univers: „Lume kitsch, viaţă kitsch! Nu numai sufletul, dar şi înfăţişarea se transformă sau se adaptează acestei realităţi. Să nu te mire dacă într-o zi am să-ţi spun că «din punct de vedere oricât propun să fim fericiţi»". Contaminat de boala aşteptării, a pasivităţii, a risipirii în lucruri mărunte, de care „suferă" satul, Iustin se lasă învins. Iluziile, scrisorile către Ioana după divorţ nu sunt decât refugii. După cum refugiu e şi legătura lui cu Codruţa. Măsura acestui univers dezumanizant e dată de exclamaţia unuia dintre personaje (care pare a fi dintre învingători): „un om acolo, dă-l dracului!", expresie tulburătoare şi brutală a valorii umane, dar şi replică ironică (la data apariţiei primei

ediţii a romanului) la clişeul limbii de lemn a socialismului: „totul pentru om!”

În ultimă instanţă, chiar şi spitalul unde ajunge Ioana e un refugiu. Nebunii care-l populează sunt oglindirea grotescă tocmai a oamenilor alienaţi din lumea „de dincolo de gardul” spitalului. M.N.S., apariţie obsedantă şi neliniştitoare, se proclamă (nebuneşte, desigur, dar se proclamă, totuşi…) suveran salvator al lumii, descinzând parodic dintr-o galerie ilustră de dictatori ai literaturii contemporane. Scindările eului, falsul optimism, automatismul abrutizat, toate aceste boli ale alienării îşi au ilustrarea halucinantă în nebunii spitalului. Efortul de a-i însănătoşi (efortul de a repara universul alienat a cărui expresie sunt) este inutil: „Că în rezervaţia asta este cine să ne dreagă, cine să ne ţină predici şi să ne arate drumul cel drept pe care îţi jur eu, Tatiana Munteanu /*o pacientă*, *n*. *I.B.*/, nu merge absolut nimeni…”. Ioana, lucidă, ştie că spitalul e un refugiu temporar, cu puteri iluzorii: „nu puteţi schimba lumea în care trăiesc oamenii… Dincolo de gard puterea dumneavoastră încetează. Or, eu am trăit şi trăiesc dincolo de gard”.

La fel cum romanul precedent al autorului, *Vocile nopţii*, se construia pe axa unei parabole a drumului în noapte şi în tăcere, către lumină şi către vorbire, *Refugiile* pornesc de la parabola orbilor (dacă un orb îl conduce pe altul, se vor prăbuşi cu toţii în prăpastie); drumul Ioanei şi al celorlalte personaje este un drum al orbilor către prăpastia dezumanizării. Ultima frază a romanului, conţinând o decizie cu valoare de final deschis, îi aparţine Ioanei: „Oricum, ar trebui să fac în aşa fel ca începând de azi să nu mai fiu obligată să mă detest…”

Refugiile sunt istoriile unor eşecuri. Pornind de la clişee, romanul lui Augustin Buzura distruge – de fapt – clişee, fiind, pe rând, anti-roman de dragoste, anti-*Bildungsroman* etc. Prin intermediul universului dezumanizat creat, autorul atacă unul din toposurile literaturile contemporane: cel al afirmării tânărului într-o lume care îi este deschisă. *Refugii* este o carte neliniştitoare, în sensul cel mai bun al cuvântului.

C. „Dar ce fel de om eşti?…”

Al doilea roman al ciclului *Zidul morţii*, *Drumul cenuşii*, reia şirul întrebărilor asupra omului care uneşte cărţile semnate de Augustin Buzura, evoluând de la caracterizarea strivitoare din *Refugii*, „un om acolo, dă-l dracului!”, la revolta supremă a fiinţei, adresată unei

instanţe supreme, absente şi ameninţătoare, deopotrivă. Deşi continuă cu aproape aceleaşi personaje acţiunea *Refugiilor*, *Drumul cenuşii* este mai apropiat, ca tonalitate a discursului narativ, de *Vocile nopţii* (Bucureşti, 1980), roman cu al cărui final-*memento* îşi răspund două din situaţiile-cheie ale acestei ultime cărţ: acolo, Stefan Pintea îi spunea tatălui său muribund: „Dacă te doare, urlă /…/ Urlă! se îndemnase apoi pe sine: Ce fel de fiinţe suntem noi dacă renunţăm atât de uşor până şi la viaţă?"; aici, sinucigaşului Sabin reanimatorul îi strigă „Luptă, cretinule /…/ Cum poţi să renunţi atât de uşor la cel puţin patruzeci de an, în care absolut sigur se vor întâmpla atâtea şi atâtea, în care viaţa şi lumea ar putea să fie cum vrei tu şi eu?", iar romanul se încheie cu o expresie similară a disperării, interogaţie lăsată, asemeni celei a lui Stefan Pintea, fără răspuns: „Doamne, ce se întâmplă cu noi? Dacă tot ai de gând să iei lucrurile de la început, vino odată, nu mai pierde vremea…". Finalul discuţiei despre om este încă departe.

Augustin Buzura găseşte însă mereu un alt mod de a pune întrebările, revenind cu fiecare nouă carte, obstinat, în acelaşi „punct zero", unde schema epică se referă la „individul aflat într-o situaţie-limită, a cărui căutare de sine reflectă situaţia-limită a lumii"… Şi după acest „lumii" sunt tentată să scriu nu – cum s-ar cuveni după legile construcţiei textului – posesivul „sale", ci „noastre" („lumii noastre", deci), într-atât de fiecare dată (ca şi acum) romancierul reuşeşte să-şi implice în discursul său patetic, „îndrăgostit", cinic şi premonitoriu, cititorii, cu o subtilă ştiinţă a echilibrului între actualitatea şi universalitatea problemelor puse „pe masa" textului. Acelaşi, deşi altfel, scriitorul împlineşte unul din cele mai interesante paradoxuri ale prozei contemporane: romanele sale se bucură de audienţă la un public extrem de larg, în pofida stilului dificil la lectură, dezvoltat îndeobşte în construcţii alotopice pe fondul unui monolog interior.

Drumul cenuşii este un roman „construit" în mod mult mai vizibil decât celelalte (chiar şi tangentele la moda rapelurilor livreşti dobândesc valoare ontologică, devin, adică, „izo"-textuale). Scriind aceasta, nu mă gândesc la descrierea muzeului de la Auschwitz, „punere în abis" conexă titlului, ce apare deranjant-explicativă şi străină într-un roman atât de dens, ci în primul rând la ultimul paragraf al textului, exprimând „morala fabulei" personajului central,

Adrian Coman: „Doamne, ce se întâmplă cu noi? Dacă tot ai de gând să iei lucrurile de la început, vino odată, nu mai pierde vremea! Pentru că există o limită dincolo de care omul nu mai este vinovat de propriile sale fapte!”

În primul rând, interogaţia încheie romanul ca pe un „corp sferoid”, căci prima lui frază (rostită tot de Adrian Coman) fusese: „Din moment ce suntem şi faptele noastre, aş putea începe chiar cu un articol” (dar articolul, „faptul”, este un text despre rătăcirea fiinţei). Aşadar, de la echivalarea omului cu faptele sale, la revolta celui înstrăinat de propriile-i fapte, *Drumul cenuşii* conţine o parabolă despre eşecul fiinţei umane în tentativa de a transgresa limita indusă de o putere mai mult sau mai puţin supranaturală. Există câteva ecouri sartriene (doar că autorul pune semnul întrebării după această poveste a unui eşec) şi multe – implicite, explicite – camusiene, în textul „scris” de Adrian Coman despre sinucidere sau despre „problema fundamentală a filosofiei: dacă viaţa merită sau nu să fie trăită”. Între cele două relaţionări ale omului cu faptele sale, Adrian Coman parcurge un drum de la „orbire” („Doamne, unde a fost până acum? Ce s-a putut întâmpla cu mine? De ce am fost pedepsit cu o atât de lungă orbire?”), la afirmarea lucidităţii, chiar dacă este încă făcută de un învins: „Știu deci că nu mai e timp pentru frică, aşteptare, îndoieli, că nu-mi mai pot lăsa viaţa, atât cât a rămas din ea, în seama nimănui, deşi ceea ce am trăit şi am simţit atâta vreme mă împiedică…”

Scriu „parabolă”, scriu „parcurge un drum”: de fapt, niciodată până acum romanele lui Augustin Buzura nu au ales-o drept a soluţie a ieşirii din criză pe aceea a arhetipurilor. Adrian Coman e înstrăinat de propria fiinţă, lumea exterioară lui îşi pierde, îşi uită sau îşi ignoră valorile – invocarea Apocalipsei din final nu este întâmplătoare. Parcurul ziaristului se construieşte împotriva haosului lumii (interioare şi exterioare). Moş Armăşel, profetul nebun din *Vocile nopţii*, strigase la rându-i: „Dacă mă uit la răsărit, nu este acolo; dacă mă uit la apus, nu-l găsesc, dacă are treabă la miazănoapte, nu-l pot descoperi…”. Coman este ales de alţii (de Victoria Oprea, de Ioana Olaru, personaje cunoscute din *Refugii*) pentru a-l căuta pe Helgomar David, inginer de mine şi avatar al eroului civilizator din romanul precedent al ciclului. Acesta din urmă este pretutindeni şi nicăieri, mort, înviat, sfânt, nebun, şi toate întâlnirile lui Coman cu „presupuşii Helgo” se desfăşoară sub semnul metaforei. Ziaristul e întors din drum

ca-n vechile istorii, însoţit, păzit şi ajutat de misterioasa Ana Maria (Ioana Olaru) prin care – apropiindu-şi conştient de-acum o experienţă anterior refuzată sieşi – el, laşul, învinsul, scriitorul de minciuni, se mântuie. Parabolă, roman politic, de aventuri, de mistere, fals reportaj, *Drumul cenuşii* este un mare roman nu de ei *despre* dragoste. Coman trece prin boală, moare şi învie într-un parcurs iniţiatic a cărui acurateţe arhetipală invită, aproape ironic, cititorul la recunoaştere. Căutarea lui Helgomar David cade în plan secund pentru a face loc adevăratului său nume: căutarea sensului lumii. Victoria Oprea (marele maestru al iniţierii) îl avertizează: „Nu ştiu dacă vei reuşi ceva, dar experienţa lui Helgo şi cea pe care ai putea-o dobândi te-ar ajuta, sunt convinsă, să te regăseşti. Trăim într-un moment ciudat, în care toţi oamenii se caută pe ei înşişi, îşi evaluează faptele, vor altceva, fiindcă ştiu – iar unii numai simt – că au greşit, că nu e bine, că nu merg tocmai pe drumul bun, normal, când percep nefirescul, absurdul dacă vrei…”. Nevoia de puncte stabile în haos, de exemplaritate, este cauza apetitului lui Coman pentru citate, definiţii ilustre, maxime şi articole de dicţionar; el însuşi *vrea să scrie*, ca şi cum textul scris s-ar putea substitui ordinii absente a lumii. Sensurile mitice sunt dublate (eboşele romanului, metatextele dezvoltă paralel experienţa cathartică a scriiturii) şi triplate apoi, fiindcă „rama” întregii istorisiri la persoana întâi anunţă că este vorba de o rememorare (cu funcţie purificatoare), provocată de reîntoarcerea în locurile unde, cunoscând dragostea şi moartea, personajul s-a îndreptat spre sine. Numele haosului e „frica”, „absurdă, fără nume, fără o cauză precisă”. Limita indusă prin frică determină toate personajele din prim-planul cărţii să încerce a-şi răspunde la întrebarea Ioanei: „Dar ce fel de om eşti?”. Unele renunţă, altele plătesc cu viaţa, unele eşuează, altele continuă în acest efort de a se defini, dar ce altceva este o definiţie – un text – decât o tentativă cosmotică?

Erotica, *eroica*, *esopica*

„Întoarcerea lui Ulise” este toposul sub semnul căruia Dorin Tudoran-poetul (care este şi nu este acelaşi cu analistul politic, cu gazetarul, cu vocea incomodă a diasporei româneşti din Statele Unite ale Americii) îşi construieşte noua apariţie pentru cititorul român. Există, desigur, cititorii de poezie care şi-l amintesc (şi care, ca mine, au trăit cu nostalgia poetului – la fel de incomod – al anilor ’70—80) şi aceia care, acum, îl descoperă, într-o antologie amplă şi oarecum

atemporală, ca toate antologiile. Deşi revine „acasă" (în poezie, în patrie) după lungi peregrinări, Ulise însuşi e tânăr, aşa cum plecase – şi interpretarea pe care Dorin Tudoran o dă astfel toposului homeric nu e lipsită de o anume autoironie. *Tânărul Ulise* (antologie de versuri cu o prefaţă de Mircea Mihăieş, Iaşi, Editura Polirom, 2000) e o figură a subiectului liric (cum, la fel, e fotografia de tinereţe a autorului, de pe coperta I, sau portretul desenat de Nichita Stănescu şi reprodus pe coperta a IV-a), ireductibil ambiguă, desigur: ea este şi nu este Poetul însuşi. *Tânărul Ulise* este o declaraţie a poetului despre sine.

Antologia, stabilită de autor, este urmată şi de o scurtă postfaţă a acestuia, datată noiembrie 1999, ca şi de un dosar de referinţe critice. Nu există nicio precizare explicită cu privire la faptul că versiunile iniţiale ale poeziilor au fost modificate sau restabilite pentru această antologie şi este dificil de hotărât dacă schimbările de nuanţă vizau retuşul expresiei sau o modificare, chiar, a viziunii (sau reprezintă scăpări ale editorilor). Volumul antologhează texte din *Mic tratat de glorie* (debutul autorului, la Cartea Românească, Bucureşti, 1973), *Cântec de trecut Akheronul* (Cartea Românească, Bucureşti, 1975), *Uneori, plutirea* (Eminescu, Bucureşti, 1977), *O zi în natură* (Cartea Românească, Bucureşti, 1977), *Respiraţie artificială* (Dacia, Cluj-Napoca, 1978), *Pasaj de pietoni* (Cartea Românească, Bucureşti, 1979), *De bunăvoie, autobiografia mea* (Nord, Danemarca, 1986), redând publicului cititor din România postcomunistă scrierile unui poet foarte important al anilor '70—80, ale cărui atitudini politice au determinat punerea cărţilor sale la index de către Putere, exilarea scriitorului etc. Volumul de faţă este aşadar o restituire – şi a fost salutat ca atare de critică. Dacă e să considerăm spusele lui Dorin Tudoran însuşi, *Tânărul Ulise* este, totodată, asimilabilă unei „reveniri din moarte" a poetului: „Am crezut, *afirma el într-un interviu*, şi cred şi acum, că pentru un poet român exilul este o sinucidere…" (interviu realizat de Sorin Alexandrescu, 2000). În *Postfaţă*, autorul însuşi explică sensul titlului antologiei pe aceleaşi coordonate, nu fără a relua, în subsidiar, o temă narcisiacă latentă întregii sale creaţii lirice: „Titlul acestei antologii şi fotografia «de epocă» de pe copertă vor să spună că autorul se reîntoarce către patria lui profundă, poezia, cu o inocenţă egală doar naivităţii de a o fi părăsit cândva. Zâmbetul parafează iluzia că avatarurile acestui Ulise de celuloid nici n-au început încă, el abia urmând să scruteze ambarcaţiunea ce îl aşteaptă

în port, cântărindu-i cum se cuvine irealitatea conturului. Altfel spus, e un act de umilinţă recuperatoare…". Orientarea lecturii are în vedere astfel o arie semantică mult mai amplă şi mai generală – referitoare la actele şi inocenţele poetului – decât poemul cu acelaşi titlu, un calofil autoportret de tinereţe construit pe toposul „ivirii lui Ulise (a bărbatului) în ochii femeii".

Ceea ce este interesant în selecţia titlului antologiei, deja, e confirmarea persistenţei unei reale obsesii a autoportretului în creaţia lui Dorin Tudoran: în general, şi indiferent de epocă, poetul preferă să vorbească despre sine, să însceneze decoruri ample, hieratice sau violente, calofile sau tematizând de-retoricizarea (dar neîndeplinind-o, efectiv, niciodată, de fapt), *decoruri pentru ivirea eului*. Eu se vrea sfidat („sfidează-mă! apoi vom vedea cine eşti…"), el este „mărturisitorul" unor apocalipse („mă numesc Ioan şi sunt chiar aşa/ n-am nimic să vă spun/ eu am văzut bicicliştii spălându-se noaptea/ în culori scoase din fântână…" – *Mă numesc Ioan*), ivirea lui, cunoaşterea lui (de obicei – în ceremonialul erotic), revolta lui centrează lumea. Nu cred că este vorba despre o prăpastie evolutivă, cum comenta prefaţatorul volumului, Mircea Mihăieş: „Între primul D. Tudoran – poetul discret şi retractil, abandonat până la viciu plăcerii de a degusta întregul ceremonial al spunerii, al literaturizării – şi ultimul". Ci despre o modificare a selecţiei temelor fundamentale, odată cu *Respiraţie artificială* (1978), căreia îi dă corp textual o modificare analogă a retoricii, printr-o selecţie diferită a procedeelor de figuralizare a eului, câtuşi de puţin prin renunţarea la asemenea figuralizări. „Radical", limbajul poetic al lui Dorin Tudoran a fost dintotdeauna, fie că era vorba despre o calofilie cu decoruri şi costume livreşti (între scenariul aproape esoteric al unei erotici diafane şi hieroglifele unei heraldici proprii), dar cu armături „de oţel" ale unei conştiinţe poetice, fie că – scena eului schimbându-se – acesta îşi rostea revoltele şi demasca zonele de coşmar ale existenţei. Lupta cu limbajul nu exclude retorica, dimpotrivă: este o lecţie a ultimului modernism european pe care acest mare poet român o ilustrează cu strălucire. Nu există „semnificaţie nudă" (Mircea Mihăieş), ci o figurare a ei, medierea prin limbaj potenţând revelarea violentului adevăr. Efectiv, „un poem precum la *vie en rose* reprezintă, din acest punct de vedere, un capăt de drum al experimentului poetic. El radiografiază cu o detaşare proprie aproape chirurgicală felul în care discursul articulat îşi pierde

consistenţa, sfârşind în entităţi sonore vidate de sens, într-o bolboroseală ritmată, frizând incomunicabilitatea şi dispreţul faţă de estetic" (*ibidem*), dar nivelul tematizării „schimbări retoricii" – în această radiografie a deteriorării rostirii – nu este mai puţin o retorică în sine. Intelectualizarea limbajului, sesizată îndeobşte prompt de critică la apariţia fiecărui volum.

Daniel Dimitriu nota astfel, în 1978, deja: „Credinţa că verbul poetic e atotputernic, susţinută de o convingătoare demonstraţie în acest sens, dominarea limbajului prin inteligenţă sunt elementele coagulante ale unei poetici care /…/ a ocolit cu abilitate monotonia…"). Atare atitudine se subordonează aceleiaşi „nevoi a retoricii", profesând-o.

Dorin Tudoran se situează de fapt în descendenţa romantismului. Baroc, calofil, livresc, neoromantismul lui este o opţiune explicabilă în ordinea esteticii moderniste; el îi oferă spaţiul (potenţat prin calitatea de „rapel cultural", prin subsidiara sa „citare") unei manifestări radicale: „Eu par doar un prinţ de fum/ călătorind sub treimea nopţii, / dar calul meu cucereşte drumul/ pe care nu-l aflară morţii…" (*Ori numai vise*). Pe de o parte, este evident acest fapt în tema cu rol de ax central al *Tânărului Ulise*, aceea a inadaptării, „inadaptarea fiind un tipar lăuntric al acestui poet, care se manifestă, pe de o parte, prin insurgenţă morală, în zona unei istorii insuportabile, pe de alta, prin propensiunea pentru «urât» /*sau*, *pentru un* «*frumos*» *codificat ca atare*, *am adăuga*, *n. I.B.*/, în zona unui lirism rebel…" (Gh. Grigurcu). Formulele sincopate ale limbajului dau corp de cuvinte acestei poziţii inconfortabile a eului: „În oraşul acesta/ trebuia să mă nasc/ în anul; / limba aceasta/ trebuia s-o învăţ/ încă de la vârsta de; / munţii aceştia/ trebuia să-i străbat/ încă din; / localităţile acestea, / oamenii, obiceiurile, / acestea şi toate celelalte; // azi am exact/ vârsta incertă/ a acestui poem…" (*Acestea şi toate celelalte*). Ei i se subscriu, coerente, filoane tematice de certă originalitate în expresia lor lirică, dar marcate de greutatea unei prezenţificări culturale: culpa, sacrificiul (sângele), neprihănirea (albul, gheaţa), sensibilitatea, fiara şi eroul, centaurul şi zeiţa, iniţierea şi apocalipsa, „vestirea" şi „ivirea", degradarea lumii căzute în istorie, în sfârşit – nostalgia unei patrii mitice a poeţilor, aproape de Blaga sau de Hölderlin. Apoi, inadaptarea naşte – la Dorin Tudoran – interesul pentru un alt rol marcat de uzajul cultural european al primului modernism: revoltatul ştie să joace un

dandysm de certă substanţă, cu o măşti interesante, originale, violente, redescoperind resursele unei poetici a ludicului şi a vizualului. Da, „sensibilitatea ultragiată a dramatismului existenţial construieşte / ... / o metafizică a autocontemplării, un şantier al senzaţiilor seduse de propria forţă de iradiere" (Mircea Mihăieş), dar ceremonialul – pare să sugereze Dorin Tudoran – nu mai are puterea de a salva prin rostire: „Se-aud zăpezi deasupră-ne cântând, / iarba din noi se-apleacă, se închină, / doar vorbele sunt calde, dar ne vând, / noi suntem vinovaţi de-o albă vină. // De-un soare alb răniţi, noi am sfârşit în vară, / cu trupuri înflorite, ademeniţi de-o mare / pe care pescăruşii ori herghelii de sare / spre ţărmuri fără iarnă de-o veşnicie-o cară. // O sabie de os ne-a despărţit de lume / cămăşi de borangic ne-au îndulcit plutirea; / te strig cu o voce sfântă, deşi tu nu ai nume, / pierzând suntem alături, căzând întrecem Firea. // Sub noi se-nalţă pluta pe care-om poposi, / e împletită trainic, din trunchiuri tari, de gheaţă; / loviţi am fost de-un soare pe care-l vom privi / cu ochi albiţi de viaţa ce ne mai stă pe faţă" (*Alb*).

Credinţa în puterea logosului poetic se adaugă firesc acestei construcţii neoromantice: cuvântul poetic poate fi împiedicat să se rostească, poate fi falsificat sau sacrificat de forţe ale tenebrelor, dar el nu e mai puţin existent, în transcendenţa sa. Aceasta este, credem, marea, adevărata „naivitate" a poetului reificat în figura „tânărului Ulise".

Deasupra funciarului ei romantism, lirica lui Dorin Tudoran oferă, într-adevăr, spectacolul unei istorii interne cu destule răscruci şi răsuciri de trasee, un desen complicat, poate, dar niciodată incoerent în ansamblul său. Critica literară pare să fi fost – în majoritatea comentariilor consacrate ansamblului creaţiei poetului – mai degrabă fascinată de acest spectacol evolutiv, urmărind „îngustarea perspectivei existenţiale" (Alexandru Cistelecan), transformarea tematică (Mircea Iorgulescu), un general „parcurs accidentat", trecând prin succesive schimbări de formulă şi printr-o radicală metamorfoză a principiului poetic. Primele volume cultivă o lirică de notaţie senzorială şi de dicţiune ritualică, pentru ca ultimele să convertească lirismul într-o tranşantă atitudine a conştiinţei (Stefan Borbély). „Limbajul ceremonialic al primei etape devine, în următoarea, un limbaj de baricadă, iar viziunea ce miza pe transfigurarea şi transcenderea realului, în prima fază, se transformă într-una a

coşmarului existenţial imediat, poezia asumându-şi dramatic dreptul la ripostă în faţa terorii şi ororii" (Alexandru Cistelecan). Revolta nu anulează însă niciodată estetismul, acesta fiind, după cum bine observa Mircea Mihăieş, un factor cu valoare de „*Ur-Grund* spiritual", ce face ca „Graţia exsanguină a multor poeme, lirismul elegant, tragic cu măsură, al unei Penelope aşteptând revelaţia iubirii /*să devină*/ scrâşnetul necruţător al unei Casandre exasperate de propria-i, funestă, decizie oraculară". Chiar pentru a rosti această întemeiere, este nevoie, iată, de referinţa mitologemului. Poezie a modernismului triumfal, creaţia lui Dorin Tudoran resubstanţializează în chip extrem de original (pentru că o face în afara modelor şi jocurilor intertextualităţii din lirica românească a anilor '80) statutul fondator al referinţei culturale în actul poetic. Deja, pentru volumul din 1975, *Cântec de trecut Akheronul*, Mircea Iorgulescu diagnosticase exact o „adoptare a unui scenariu livresc", ca „modalitate de asigurare a libertăţii prin asumarea unei convenţii".

Memorabile sunt, în primul rând, incantaţiile ritualului erotic (de o calofilie aproape cantabilă, ce îmbracă în baladesc un scenariu sacrificial ori iniţiatic), din primele volume: „Nu sunt eu acesta, te-ndepărtează deci, / cuvintele-mi par fluturi, căci vor să te-amăgească/ şi-aceste flăcări, Doamnă, au pântecele reci; / te du fără de grijă, sunt doar un ochi de iască. // Nici tu nu eşti aceea pe care o implor/ să plece neatinsă de-otrava uscăciunii, / căci m-ai rănit în somn, ca pe un zeu-fecior, / şi-n rana mea asculţi cum sfârâie păunii. //… Nu sunt acesta eu, cuvinele-mi sunt viermi/ din care va-nflori mătasea cea mai pură; / nici tu nu eşti aceea, chiar dacă te aşterni/ peste verdeaţa lumii; azi crinul pe lebădă nu jură…" (*Lebădă şi crin*). Alături de acestea, poezia lui Dorin Tudoran mai cuantifică, în mod constant, încă o formulă textuală canonică: aceea a fabulei, desenând hieroglife eliptice, înţelepte, ironice, concentrate ale unei revolte, expresii înnobilate ale gnomicului, dar şi ale „fiarei" astfel demascate: „Vine o carabină/ şi-mi spune: «Socot/ că sunt o piculină». // Numai că din bot/ îi curgeau otrăvite bale/ în rafale" (*Refren*) sau: „Râul// Pe malul celălalt/ şenilele unui tanc/ ondulează/ pletele Isoldei" (*Stop-cadru*) sau: „Se ştie: // eu pot eşua/ imaginea mea – / niciodată. // De aceea/ toate aceste scrijelituri" (*Pro domo*), etc., etc. Dorin Tudoran nu numai că alege să fie Ioan („Mă numesc Ioan şi sunt chiar aşa…"), dar el este un Ioan al noii Apocalipse, care descrie

parabolic-alegoric fiara, care dă nume răului (de unde şi o persistenţă a femeii „numirii" în artele poetice ale creaţiei sale), dar care are şi intuiţia transcendentului mântuitor. Coloana vertebrală a acestei experienţe poetice s-ar putea traduce în triada *erotica – eroica – esopica*, iubirea şi angajarea civică fiind ipostazele privilegiate ale poetului, expresia lor – tradusă în limbaj figural – „încifrându-le" nu doar de ochii cenzurii (care, în ceea ce priveşte volumele publicate în România, înainte de exil, era cât se poate de reală şi de brutală), ci şi pentru că – potrivit principiul poetic ce guvernează experienţa eului – *nu se poate altfel*, pentru că rostirea alegorizează realul, îl traduce în figură, iar cunoaşterea poetică este „chiar aşa". Esopică „respiraţie artificială" pentru o poetică a crizei, replica la textul canonic are menirea de a consacra valoarea rostirii poetice, demascând totodată realul, istoria din care eul însuşi face parte. Într-adevăr (şi de ce ne-ar mai surprinde?), Grigore Alexandrescu nu este departe de această *Satiră*: „… Gustul ţărânii, / duhoarea cărnii încă în viaţă, / zborul lăstunilor şi/ acest început de iarnă/ mai vesel decât ne-ar fi/ de folos, / mai aromat decât sâmburii/ de cyanură (dacă această plantă/ mai creşte pe undeva, şi dacă/ mai e cunoscută ca atare – / până la stima faţă de sâmburele ei)" (*Satiră duhului nostru*).

Dacă despre o „artă poetică" este vorba (şi estetismul lui Dorin Tudoran ne convinge că *numai despre o artă poetică este vorba*, în fiecare poezie în parte, şi în întreaga aventură a lui Ulise în lume), atunci ea este, deopotrivă, o *ars scribendi*, dar şi o *ars amandi*/*ars moriendi*, ireductibil ambiguă. Probabil cele mai potrivite caracterizări ale stilului autorului se datorează lui Stefan Aug. Doinaş: „Ceea ce se petrece în toate aceste poeme e o despuiere a datelor vieţii de lestul lor penibil, o sonorizare a gestului, o transformare a reliefului concret în hartă emblematică: un avans al materiei muzicalizate în prosceniul existenţei. /…/ Astfel, uneori, forţa plasticizării anulează aproape complet realitatea trăită, tâlcul nu mai licăreşte sub semn, încât realul fiinţează, în pura lui imagine, interpretabilă la nesfârşit". Contextul istoric (potrivnic) a izolat această experienţă lirică de mare talent, accentuându-i în cele din urmă unicitatea, caracterul de „eveniment" în istoria poeziei româneşti a ultimei jumătăţi de secol, nu lipsită, ea însăşi, de „evenimente". Dar poetul se şi autoipostazia, ironic-romantic, cu gestul care-l defineşte cel mai bine, în „cavalerul unei rase destrămate", voce a mesianismului critic, postromantic, demascator:

„Fără să-l vedem/ fără să-i pese de noi/ el a jupuit/ dintr-o singură mişcare/ statuia/ la poalele căreia/ claca noastră se prelungea/ de prea multă vreme; // un simplu fâşâit/ ca şi cum/ o lamă de brici/ ar fi despicat o draperie/ ca şi cum/ cineva ar fi despuiat/ un ştiulete de porumb/ şi dintr-odată/ am văzut cu toţii/ nervii aceia de oţel/ vibrând ca o armată/ într-un nor de sânge!" (*Poetul*). *Tânărul Ulise* sintetizează, probabil, unul dintre cele mai interesante trasee moderniste ale liricii româneşti.